BIANCO E NERO

ANNO IV • N. 5 • MAGGIO 1940 - XVIII

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(Orazio - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Il montaggio pratico del film

MONTAGGIO DEL DOPPIATO

Dopo aver parlato del montaggio del fotografico e della colonna sonora, considerati sia indipendentemente che nel loro accoppiamento sincrono, e dopo aver precisato tutte le diverse fasi lavorative di quella manipolazione della pellicola che tende allo scopo ultimo di dare al film forma ed espressione artistica, passiamo ora allo studio di taluni casi specifici assai frequenti nella pratica cinematografica.

Due di essi sono particolarmente tipici. Nel primo — *montaggio del film doppiato* — si presuppone il fotografico inalterabile per lunghezza e per sequenze; la colonna visiva viene utilizzata in questo caso come guida nel lavoro di montaggio della colonna sonora ad essa sincrona. Nel secondo — *montaggio del play-back* — si considera, invece, inalterabile la colonna sonora sulla scorta della quale viene eseguito il montaggio delle inquadrature in scene e sequenze che siano espressive ed al tempo stesso sincrone.

Limitando per ora la nostra attenzione al primo di questi due casi premettiamo come necessaria delucidazione alcuni cenni sulla tecnica della sincronizzazione.

Registrazione del doppiato

Col nome generico di *doppiato* si intende tutta la tecnica realizzativa di una completa colonna sonora la quale abbia la caratteristica di portar registrati i dialoghi in lingua diversa da quella usata nel film originale unitamente a tutte le modulazioni originali che si riferiscono alle musiche, alle canzoni ed ai rumori vari di sottofondo.

Nella preparazione del film alla moviola si distinguono due diverse fasi; quella che precede la registrazione della colonna sonora e quella che la segue.

La prima parte di questo studio è stata pubblicata su « Bianco e Nero », anno IV, n. 4.

Per doppiare un film occorre tradurre preventivamente il copione originale adattando ogni frase del nuovo dialogo ai movimenti delle labbra degli attori che figurano nelle varie scene del film.

Questo adattamento viene di solito eseguito da persona pratica e richiede nell'adattatore del dialogo, oltre alla perfetta conoscenza delle due lingue, anche delle specifiche nozioni sul modo di procedere nella realizzazione del doppiato. Solo così egli può fornire un copione che può essere integralmente utilizzato dal direttore di sincronizzazione senza perdite di tempo nella ricerca, all'ultimo momento, delle parole che meglio si prestano all'adattamento.

L'intero film viene dapprima proiettato in edizione originale al gruppo degli attori che dovranno eseguirne il doppiato, perchè in tal modo ciascuno di essi ha modo di studiare il carattere del personaggio a cui darà nuova voce e di conoscere le successive emozioni e stati d'animo attraverso cui esso passa durante lo svolgimento dell'azione. In seguito il film viene sezionato in vari rolli che comprendono le sequenze stabilite dal direttore e la cui lunghezza è fissata in base all'abilità nota degli attori, alle difficoltà del dialogo ed alle possibilità della macchina da proiezione, la quale, dovendo funzionare a ciclo chiuso (1), non potrà far passare più di un certo metraggio di pellicola. Si ottengono in tal modo molte diecine di rolli ciascuno dei quali verrà sincronizzato a parte. I pezzi pronti per il doppiato non seguono mai la suddivisione per inquadrature singole ma comprendono invece un gruppo più o meno numeroso di scene limitato possibilmente da dissolvenze incrociate o da passaggi di tempo e di luogo che presuppongono una netta definizione della colonna sonora.

Uno dei criteri fondamentali del taglio è quello di suddividere le sequenze per ambienti, separando in rolli diversi le scene in esterno da quelle in interno. In questo modo si dà al fonico la possibilità di modificare, durante gli intervalli della lavorazione, le condizioni acustiche della sala da registrazione in funzione dell'ambiente della scena da sincronizzare.

---

(1) Si dice che una macchina da proiezione può funzionare *a ciclo chiuso* quando presenta la possibilità di proiettare un rollo di pellicola di una certa lunghezza in modo che, alla fine del pezzo, segua immediatamente e senza soluzione di continuità il principio dello stesso pezzo. All'atto pratico qualsiasi proiettore permette il passaggio della pellicola a ciclo chiuso purchè la lunghezza del pezzo non sia eccessiva; tuttavia esistono in commercio apparecchi che permettono il funzionamento in ciclo chiuso di rolli di pellicola anche di 300 e più metri.

La prima fase del lavoro alla moviola consiste appunto nella scelta di questi punti in cui deve venir tagliato il film e nella preparazione dei rolli con le code di partenza ed i segnali di sincronismo.

Il procedimento pratico della registrazione non interessa in modo particolare il lettore di questo trattato; pur tuttavia per dare una visione completa della tecnica del doppiato ne daremo qui un breve cenno.

All'esecuzione della sincronizzazione concorrono un direttore, gli attori, un tecnico dei rumori (1), gli operatori di cabina ed il fonico (2).

Come si è detto, ogni rollo o pezzo di doppiato viene proiettato dall'operatore a ciclo chiuso e cioè attaccando alla coda nera, che precede il pezzo, l'ultimo fotogramma dello stesso pezzo. La proiezione si effettua così senza interruzione presentando solo un breve intervallo di oscurità in corrispondenza del passaggio della coda nera. Il direttore di sincronizzazione può mettersi facilmente in comunicazione con la cabina sia a mezzo di un comune citofono o attraverso una serie di contatti elettrici, i cui pulsanti trasmettono determinati tipici ordini luminosi (*fermare*, *avanti*, *quadro*, *muto*, ecc.).

Non appena ha inizio la proiezione di un pezzo, gli attori cominciano ad adattare il dialogo sulle battute originali che vengono diffuse da un normale altoparlante situato dietro lo schermo.

---

(1) Il tecnico dei rumori non ha di solito una mansione ben definita ed è più da considerare un aiuto del direttore che un vero e proprio tecnico. Qualche volta lo si chiama *rumorista* o anche più semplicemente *aiuto*.

Oltre alla collaborazione che dà al direttore di sincronizzazione esso ha il compito di riprodurre tutti quei rumori e suoni (trotto o galoppo di cavalli, rumore di oggetti vari che vengono mossi o che cadono, ecc.) che il fonico non può riprendere dalla colonna sonora originale. Per assolvere a questo suo incarico esso si serve di vario materiale adatto allo scopo.

(2) Il fonico è colui che regola il volume, la tonalità e la bontà dei suoni che si registrano sulla colonna sonora. A tal proposito scrivevo a pag. 310 del volume *La registrazione del suono* di L. Innamorati e P. Uccello, Edizioni di « Bianco e Nero »:

«Se l'uso comune non avesse creato una rilevante confusione tra la parola *fonico*, che si riferisce a colui che opera al tavolo di missaggio, e la parola *tecnico del suono*, che è propria di colui che mette l'apparecchio in condizioni di funzionamento perfetto e ne controlla con periodica frequenza l'andamento, si potrebbe affermare che è possibile fare un fonico con poche settimane di esperienza, ma che occorrono molti anni ed una profonda base culturale tecnica per creare un tecnico del suono. Da questo punto di vista un tecnico del suono deve essere di necessità fonico, mentre è molto difficile che un fonico possa divenire un ottimo tecnico del suono ».

Dopo qualche tempo, quando si è raggiunta una certa sicurezza nella pronuncia delle battute e l'emotività necessaria al ritmo recitativo di esse, la proiezione continua muta; gli attori controllano il momento di attacco delle varie frasi seguendo il dialogo originale a mezzo di cuffie che restano in azione per tutta la durata della proiezione e quindi anche durante la registrazione.

Il direttore di sincronizzazione interviene in questa fase preparatoria per dare agli attori le istruzioni necessarie per la recitazione e per modificare opportunamente, ove occorra, quelle parole del copione che non si adattassero al movimento delle labbra delle immagini dello schermo e che eventualmente l'attore non riuscisse a pronunciare con naturalezza.

Il tecnico dei rumori prepara il materiale per produrre gli effetti sonori ed il fonico prepara le condizioni acustiche della sala secondo le esigenze della scena.

Raggiunta completamente la sicurezza della pronuncia e dell'attacco delle battute si procede alla registrazione dopo aver eseguito una o più prove per il fonico. La registrazione viene ripetuta più volte fino a quando si è certi di avere almeno ottenuta una scena completa ben registrata.

Il ciak ha nel doppiato un'importanza relativa; esso può esser fatto automaticamente nel modo già indicato o battuto dal tecnico dei rumori.

MONTAGGIO

Complesso ed assai delicato è, invece, il lavoro al tavolo di montaggio successivo allo sviluppo delle colonne sonore. La rapida descrizione ora fatta del doppiato dimostra come, nonostante le cure, le attenzioni e la costanza posta dagli attori nel pronunciare le battute al momento opportuno, possono assai facilmente riscontrarsi differenze di sincronismo, talora notevoli tra le modulazioni registrate ed i movimenti delle labbra delle immagini proiettate.

La differenza sostanziale tra il montaggio di un film in presa diretta ed il montaggio di un film doppiato sta appunto in questa necessità di ricerca del sincronismo. Nel primo il fatto di aver ritrovato il ciak iniziale dà la certezza che i pezzi si trovano in sincronismo senza ulteriori variazioni; che anzi in linea di massima il montatore non si preoccupa neppure di controllarne la esistenza; nel secondo il ciak di testa ha un'importanza relativa perchè durante il decorso del pezzo sincroniz-

zato uno o più attori possono aver sbagliato la lunghezza della frase o il punto esatto di attacco o di fine delle battute.

Il montatore ha il compito di equilibrare queste frasi componendo una colonna sonora il più possibilmente vicina al sincronismo perfetto e può condurre bene a termine il suo lavoro solo se ha una grande pratica nel modo di lavorare con la pellicola e nelle modalità d'impiego della moviola e degli accessori che sono a sua disposizione.

Accenneremo in queste pagine alle maggiori difficoltà pratiche ed al modo di superarle.

Supponiamo dapprima che la colonna visiva non possa subire alcun taglio.

Si comincia col ricostruire il film originale riunendo i vari pezzi che erano stati tagliati per le necessità della sincronizzazione. Però prima di procedere all'eliminazione delle code di testa dei vari rolli si riportano con esattezza i punti di sincronismo in esse segnati. Praticamente esistono due diversi modi di procedere.

Il montaggio della colonna sonora può essere effettuato subito in modo rigoroso, oppure si può passare per uno stadio intermedio di montaggio per ciak di testa, e quindi approssimativo, per poi eseguire in un secondo tempo l'aggiustamento esatto e definitivo della colonna. Questo secondo metodo è preferibile in pratica anche perchè permette a due diverse persone di eseguire il montaggio di un unico doppiato pur conservando al film compiuto l'unità di forma nelle correzioni e nelle modifiche. Tale lavoro essendo infatti suddiviso in due tempi diversi può venire eseguito per la prima parte, che è la più semplice, dall'aiuto e per la parte finale dal montatore.

Prima di passare alla descrizione di questi due metodi precisiamo due concetti che, poichè ricorrono frequentemente nelle pagine seguenti, è bene siano chiari nella mente del lettore.

Il montaggio della colonna sonora, nei film doppiati, viene solitamente eseguito direttamente sul negativo. Il montatore deve pertanto avere la massima cura nel maneggio della pellicola (in questi casi deve sempre adoperare guanti di filo) e nella periodica pulizia della moviola. Il grasso del lubrificante, il sudore delle mani, le incrostazioni di qualsiasi genere, sopratutto quelle dovute ai residui della pellicola, sono dannosissimi per l'emulsione del film; trattandosi poi, nel caso specifico, di pellicola negativa la graffiatura o la sporcizia eventualmente esistenti nella colonna sonora verrebbero inevitabilmente riportate, durante la stampa, sul positivo, il quale sarebbe in tal modo menomato fin dall'ori-

gine. Il lavoro del montatore diviene più delicato allorchè si adopera la colonna sonora su formato ridotto, caso non infrequente nel doppiato. In gergo di montaggio prende il nome di formato ridotto la pellicola larga 17,5 mm. ottenuta dividendo per metà la pellicola normale, subito dopo lo sviluppo (1). Si ricorre a questo ripiego per ragioni economiche: la colonna sonora utilizza una sottile striscia di tutta la larghezza utile della pellicola; è apparso opportuno registrare le modulazioni due volte nello stesso pezzo di pellicola, rispettivamente vicino alle due serie di perforazioni, e sezionare poi per metà il film. Le sale di montaggio sono spesso dotate di macchine tagliatrici; per il passo ridotto esistono adatte presse incollafilm e le stesse moviole hanno la possibilità di far passare il passo ridotto, il cui uso è frequente nei film doppiati.

In queste pagine ricorrerà inoltre la parola *statico*, con la quale denominazione si intende una colonna sonora che porta registrata la *linea di fede*. È questa un particolare tipo di colonna sonora, priva di ogni modulazione, che serve di collegamento tra pezzi modulati. L'uso di una comune coda nera o bianca darebbe luogo, in questi casi, ad un disturbo, percettibile e sgradevole, nel passaggio dai tratti modulati ai tratti di silenzio; la colonna *statico* elimina questo inconveniente perchè mantiene costante il normale rumore di fondo che si incide durante la registrazione e che viene aumentato durante la riproduzione; l'orecchio si abitua facilmente a questo disturbo, che del resto è lievissimo, e finisce col non sentirlo: i bruschi passaggi gli renderebbero immediatamente sensibile la presenza di modulazioni nocive, appunto per il netto confronto che verrebbe a stabilirsi tra il silenzio assoluto ed il rumore di fondo.

Passiamo ora a trattare del montaggio del doppiato in due tempi successivi in quanto esso, oltre ad essere il più comunemente usato, assume un carattere di particolare importanza.

Il lavoro dell'aiuto montatore è il seguente: In uno scaffale o armadio del tipo comunemente presente in sala di montaggio, colloca, da una parte, in ordine di numero progressivo, i rolli del film originale che

---

(1) Comunemente per formato ridotto, si intende quel film le cui dimensioni trasversali, e per conseguenza la grandezza del fotogramma, sono minori delle dimensioni del film usualmente adoperato nella normale cinematografia industriale.

Le pellicole di formato ridotto più usate sono quelle di 16 mm. — formato substandard —; si trovano tuttavia in commercio film su pellicole di formato 17,5 mm., 9,5 mm. e 8 mm.

sono stati restituiti dalla cabina di proiezione, nello stato in cui si trovano e cioè con le code di testa e con i ciak ivi segnati. Da un'altra parte dell'armadio ordina, in seguito, i corrispondenti pezzi sonori buoni, scelti tra tutto il materiale che perviene dallo sviluppo.

Durante la sincronizzazione vengono effettuate, di ogni pezzo, diverse riprese; il direttore annota su un apposito modulo, o in mancanza di questo direttamente sul copione, il numero che contraddistingue la ripresa da lui ritenuta buona; e questa deve essere scelta dall'aiuto montatore, separata dalle altre ed incasellata al posto giusto.

Avviene sovente che, di una stessa scena, sia buona per una parte una data ripresa e per la restante un tratto di un'altra ripresa; in questo caso si conservano entrambe le riprese dalle quali, all'atto del montaggio, verranno scelte le sezioni buone. Talvolta, durante la sincronizzazione, una scena è riuscita bene ad eccezione di una battuta di secondaria importanza o facilmente adattabile. Allora, alla fine della ripresa, viene registrata a vuoto — senza proiezione — la battuta sbagliata facendola pronunciare all'attore più volte di seguito davanti al microfono con tonalità e con volumi sonori diversi. Questi pezzi sonori vengono conservati da parte e spetterà solo al montatore, in sede di rifinitura, il compito di sostituirle alle parole errate nel punto di sincronismo.

Ciò fatto l'aiuto montatore procederà alla ricostruzione dei rolli originali.

Dopo aver montato sulla moviola il primo pezzo di scena e la colonna corrispondente si ricerca il sincronismo dei ciak; si avvia poi la moviola fino a giungere in coda ai rolli, avendo cura che da questo momento in poi, nessuna delle due striscie di pellicole esca fuori dai rulli dentati di trazione.

Si trova poi il sincronismo dei secondi pezzi. Ricordiamo che è molto facile individuare i ciak senza bisogno di ricorrere ad una seconda moviola e senza spostare dalla macchina il pezzo già sistemato. Se, comunque fosse impossibile talvolta riconoscere sulla colonna sonora le smodulazioni tipiche del ciak (sulla scena il ciak è rappresentato da fori facilmente visibili sulla coda nera) e non si disponesse di una seconda moviola, si può far passare a mano la colonna sonora davanti alla cellula; muovendo con velocità opportuna, in avanti ed indietro il pezzo di pellicola si finirà col ritrovare il ciak. Nell'ipotesi infine che fosse assolutamente necessario il passaggio in moviola e si dovessero quindi togliere i pezzi già montati negli ingranaggi, bisogna ricordarsi che è indispensabile segnare subito in coda alle due colonne segni di sincro-

nismo che permettano in seguito la facile sistemazione di essi sulla moviola, senza dover ricorrere ad un nuovo lavoro di adattamento.

Individuato il sincronismo sui secondi pezzi, si segna sulla colonna sonora il punto che corrisponde al primo fotogramma del fotografico. Si procede quindi all'esecuzione delle giunte avendo cura di non perdere nessun fotogramma sulla colonna visiva (giunta all'americana) e controllando costantemente i punti di riferimento segnati sulla colonna sonora che devono corrispondere, come posizione e come distanza reciproca, ai rispettivi segni fatti sul fotografico.

In modo analogo si procede per tutti i pezzi successivi; si ottiene così la ricomposizione dei vari rolli originali della scena e, contemporaneamente, il montaggio approssimativo dei corrispondenti rolli sonori.

In sostanza questo lavoro è quasi del tutto meccanico ed in pratica viene definito come *montaggio al ciak* perchè effettivamente si guarda solo al sincronismo dei ciak dei vari pezzi senza curarsi in alcun modo del reale sincronismo delle battute.

Naturalmente non esiste un metodo fisso di lavoro. Se l'aiuto montatore è in grado di farlo, si usa spesso affidargli anche il *controllo del sincronismo di massima* che consiste non solo nella ricerca del ciak ma anche nell'eventuale spostamento di taluni pezzi della colonna sonora allo scopo di mettere in sincronismo almeno la maggior parte delle battute del pezzo di montaggio.

Compito dell'aiuto montatore è, infine, anche quello di scegliere, tra le varie riprese appartenenti ad un'unica sequenza, le aliquote parti che sono date per buone dal direttore di sincronizzazione; in questi casi, se è molto scomodo riportare il ciak di testa per lunghezze che possono essere molto grandi si può procedere alla ricerca del sincronismo direttamente in moviola per confronto con i movimenti delle labbra degli attori raffigurati sullo schermo, oppure sostituendo alle modulazioni delle parole errate quelle della colonna sonora buona.

Comincia solo allora il lavoro di assestamento del sonoro che porta alla completa elaborazione del film.

Questo compito, essendo più delicato e richiedendo una maggiore cura, deve essere eseguito da un montatore pratico.

Le norme da applicare sono sostanzialmente identiche a quelle già riferite nei capitoli precedenti parlando del montaggio della colonna sonora e del montaggio delle due colonne. Si deve tuttavia notare che i problemi e le difficoltà già ricordati vengono in questo caso specifico ad essere notevolmente accresciuti; il montaggio del doppiato può essere definito

il ricamo della cinematografia perchè richiede da parte del montatore pazienza, attenzione scrupolosa ed un'abilità particolare nel collocare le battute italiane esattamente in sincronismo con i movimenti delle labbra di attori che parlano in una diversa lingua e che quindi scandiscono modulazioni del tutto diverse da quelle che si cerca di sostituire.

Le difficoltà di montaggio che si presentano in pratica sono sempre numerose ed è difficile poterle elencare tutte. Di esse si può solamente fare una sintesi conglobandole in poche norme generali alle quali si possono sempre ricondurre tutte le possibili evenienze della lavorazione.

Battuta di lunghezza esatta al movimento delle labbra. — Si fanno corrispondere le prime modulazioni della colonna sonora con il primo movimento di apertura delle labbra, lavorando alla moviola a velocità ridotta (possibilmente a pochi fotogrammi).

Questo procedimento non è, a rigore, esatto perchè la voce umana viene assai spesso emessa qualche frazione di secondo dopo il movimento di preparazione delle labbra; nel caso del montaggio non si tiene generalmente conto di questa differenza perchè trascurabile agli effetti del sincronismo; per contro il vantaggio di potersi riferire ai movimenti delle labbra che costituiscono il solo punto di riferimento utile per la sincronizzazione, è di valido aiuto per il montatore.

Battuta più corta del necessario. — Si possono allungare le pause delle modulazioni ove le particolarità tipiche della battuta lo permettano. In caso contrario si cerca di far iniziare o di fare finire le battute fuori campo; a questo ripiego si può naturalmente ricorrere solo quando precede o segue un cambio di inquadratura. Non essendo possibile ricorrere agli accorgimenti ora ricordati occorre limitarsi ad eseguire un montaggio approssimativo; il che può avvenire nei due modi seguenti:

a) facendo coincidere le modulazioni della colonna sonora con una parte dei movimenti delle labbra degli attori (possibilmente scelti tra le articolazioni della bocca più marcate e più tipiche) e lasciando decisamente senza suono gli altri movimenti delle labbra: al pubblico riesce generalmente meglio accetta una smorfia anzichè un evidente fuori sincronismo mantenuto per diverse battute;

b) tagliando opportunamente la scena. È questa la prima volta che nel corso del presente capitolo viene consigliato il taglio del fotografico; ci sembra pertanto necessario chiarire i limiti entro i quali il

montatore può agire con sicurezza. Le lunghezze delle battute, che qui vengono chiamate più brevi, e quelle delle battute più lunghe, di cui sarà detto in seguito, si intendono differenti dalle lunghezze che corrispondono ai movimenti delle labbra di quantitativi molto piccoli (non eccedenti — in più o in meno — i sei o gli otto fotogrammi). Differenze maggiori non si possono aggiustare con facilità; in questi casi conviene sempre far ripetere le battute all'attore registrando il pezzo una seconda volta.

Il taglio della scena è facile in corrispondenza di un cambio di inquadratura perchè allora si può portare via una qualsivoglia lunghezza; ne viene in pratica a soffrire la tecnica dell'attacco della scena se tra le due inquadrature che si succedono esiste un nesso logico di angolazione o un attacco previsto sul movimento degli attori; ricordiamo tuttavia questa possibilità al lettore ed allo studioso perchè ad essa si deve talora ricorrere sacrificando i principi logici della tecnica a vantaggio del maggior sincronismo che è sempre più facilmente percettibile e più notato dallo spettatore.

Teoricamente non sarebbe mai consigliabile la riduzione del fotografico; praticamente conviene creare nell'unità scenica e sonora del film il minor squilibrio possibile.

Un danno ancora maggiore viene arrecato al film allorchè si tolgono due o più fotogrammi nel mezzo di un'inquadratura, in corrispondenza del punto che occorre mettere bene in sincronismo, perchè in tal caso si nota un vero e proprio salto nell'azione dei personaggi; tuttavia si ricorre sovente a questo ripiego per ottenere sensibili risultati nel lavoro di adattamento della voce. Naturalmente il taglio deve essere effettuato su punti della pellicola nei quali gli attori non sono in movimento; in tal modo, all'atto della proiezione, l'inevitabile salto sfuggirà facilmente anche all'osservatore più attento.

Raccomandiamo ancora una volta al tecnico di ricorrere a questi espedienti solo allorchè ve ne è assoluto bisogno; nella scelta tra un salto di scena, un attacco sbagliato o un fuori sincronismo deve sempre prevalere quella soluzione che arreca il minor disturbo allo spettatore e che possa riuscire nel tempo stesso meno sgradita al critico ed al tecnico.

Ricordiamo inoltre che il negativo della scena, che dovrà servire alla stampa delle copie sonore definitive, ha esattamente la lunghezza del fotografico originale; ogni taglio sulla scena deve essere quindi riportato sul negativo. È buona norma conservare tutti i fotogrammi tagliati

dal positivo i quali possono essere spesso utili per agevolare l'accoppiamento dei negativi.

Battuta più lunga del necessario. — In questo caso i ripieghi usati sono opposti e corrispondenti a quelli elencati prima, salvo naturalmente quello di allungare la scena, al quale non si può ricorrere in nessun caso.

Essi sono: la possibilità di portare un pezzo di dialogo fuori inquadratura (fuori campo) sia all'inizio che alla fine del pezzo utile, oppure l'abbreviazione delle pause esistenti tra le varie parole.

Non riuscendo con questi procedimenti il montatore non ha che la facoltà di scelta tra le seguenti altre soluzioni: lasciare l'intera battuta con parte di essa fuori sincronismo o non corrispondente a movimenti di labbra, oppure tagliare, ove sia possibile, un inciso della battuta facendo in modo che le restanti modulazioni si avvicinino il più possibile al sincronismo.

* * *

Quanto si è fin qui detto presuppone naturalmente che le battute da modificare siano libere da sottofondi musicali e cioè possano spostarsi a volontà essendo sempre comprese tra due tratti più o meno lunghi di *statico*. La presenza della musica rende impossibile il taglio e lo spostamento delle modulazioni.

Se invece il sottofondo è costituito da rumori (vocio, folla, stridii vari, ecc.) si possono eseguire modifiche abbastanza profonde senza arrecare danno all'audizione, purchè si tenga presente che, nel caso che occorresse allungare la colonna, non si può più usare lo *statico* ma occorre aggiungere un pezzo di modulazione del tipo già registrato nella colonna. In previsione di questi possibili adattamenti il fonico, durante la registrazione di colonne sonore aventi modulazioni di sottofondo, provvede di solito all'incisione, in coda ad ogni scena, di un tratto di pellicola recante soli rumori di fondo della stessa intensità di quelli registrati nel pezzo utile.

Nel caso poi che il montaggio completo fosse eseguito subito in modo definitivo, senza la preventiva preparazione dei rolli col sincronismo approssimato ai ciak, le modalità di lavoro non subiscono essenziali variazioni. Il montatore, anzichè operare su rolli completi, dovrà ritrovare pezzo per pezzo i tratti di pellicola utili, individuare il sincro-

nismo iniziale e procedere subito dopo al ritocco lento ed accurato delle battute contenute in essi.

La ricerca dei pezzi e la sistemazione delle modulazioni viene in altri termini ad essere effettuata di volta in volta e non in due fasi lavorative diverse.

Anche nel doppiato si può procedere alla riregistrazione ed al missaggio successivi.

Le modalità tecniche e concettuali non sono però in nulla dissimili da quelle ricordate nelle pagine precedenti e costituiscono piuttosto un lavorio per i tecnici del suono anzichè per il montatore.

La riregistrazione è solitamente limitata a tutte quelle scene nelle quali non esiste dialogo; esse vengono riportate integralmente dal film originale a quello doppiato anche perchè non vi sarebbe motivo alcuno per modificarle o rifarle.

Si ricorre in questi casi alla riregistrazione, anzichè all'uso di un negativo ricavato direttamente dalla colonna sonora originale, perchè è sempre consigliabile portare il film su un unico tipo di registrazione e su un'unica forma della colonna sonora, dando ad essa uno stile ed un'uniformità tipica simile a quella tenuta dal tecnico del suono nelle riprese della parola.

Resta infine da ricordare come non tutti gli attori del doppiato abbiano un'eguale capacità ad eseguire tale lavoro con precisione di attacco delle battute e conservando ad esse le esatte lunghezze rese necessarie dalla scena proiettata.

Nelle scene in cui agiscono due o più attori è assai raro poter ottenere colonne perfettamente sincrone senza che si rendano necessari ritocchi in sede di montaggio. Il maggior lavoro per il montatore si ha allorchè, dei vari attori che hanno sincronizzato uno stesso pezzo, alcuni hanno detto le battute in anticipo ed altri in ritardo sul tempo necessario. Il montatore deve in questo caso assolvere con attenzione, pazienza e scrupolosità il suo compito; in questo lavoro si perdono talora intere giornate per lunghezze insignificanti di film sistemato.

Il profano non può facilmente comprendere come si possa raggiungere una così scrupolosa esattezza di sincronismo tra i movimenti delle labbra delle immagini proiettate sullo schermo e le frasi che, dette in una lingua diversa da quella originale, si adattano con tanta veridicità a quelli. Bisogna ricordare come tale tecnica abbia raggiunto questa grande precisione sopratutto in Italia; i film doppiati difficilmente sono privi del necessario sincronismo e gli inevitabili errori sono di tale

entità da sfuggire totalmente anche all'osservatore più attento che non abbia una sufficiente pratica ed abitudine nella ricerca dell'asincronismo.

Il merito di questa esattezza di sincronismo, che da questo punto di vista, non fa in nulla differire un doppiato da un film in ripresa diretta, va naturalmente agli attori, ai direttori di sincronizzazione ed ai tecnici italiani, i quali costituiscono attualmente una schiera di persone — forse troppo esigua — dotata della necessaria capacità per eseguire un tale lavoro; non si deve tuttavia dimenticare che il montatore ha una parte ed una funzione veramente di primo piano nel lavoro di sincronizzazione di un film.

Non è necessario che egli sia un artista o un buon conoscitore della estetica del montaggio — cosa invece indispensabile in un montatore di film normali, al quale spetta di creare da un insieme di scene grezze un complesso emotivo, logico e che non stoni con i principi della tecnica spettacolare cinematografica —; non è neppure necessario che egli conosca o senta il ritmo del montaggio per scene o per sequenze o che abbia tutte le altre cognizioni teoriche o tecniche che si richiedono ad un montatore di film girati in presa diretta, ma è assolutamente indispensabile che egli sappia valutare il sincronismo e che conosca il modo di ottenere da una colonna sonora normale un film doppiato che sia chiaro, scorrevole e corretto.

Montare un film doppiato è tutt'altro lavoro che montare un film ripreso nei teatri di posa; rappresenta un lavoro incommensurabile e non paragonabile a questo perchè completamente diverso, anche se ciò possa sembrare non vero a prima vista.

Per il doppiato occorre essenzialmente una persona pratica; per un film normale occorre un tecnico che sia possibilmente pratico del lavoro al tavolo di montaggio.

MONTAGGIO DEL PLAY-BACK

Nel capitolo precedente si è parlato del montaggio della colonna sonora nel caso del doppiato, allorchè cioè si suppone fissa ed inalterabile la colonna del fotografico.

In pratica può occorrere a volte, ed inversamente, procedere alla preventiva registrazione della colonna sonora, specialmente nelle scene prettamente musicali, in cui il ritmo della musica o del canto deve du-

rare inalterato per tratti piuttosto lunghi durante i quali sarebbe impossibile mantenere sullo schermo un'unica inquadratura.

Per scene musicali qui si intendono quelle scene nelle quali il canto o la musica sono dovuti ad attori che si muovono sullo schermo, e nelle quali, pertanto, dovrà esistere il più rigoroso sincronismo tra modulazioni e gesti.

L'esecuzione preventiva della colonna sonora, la quale potrà risultare sincrona per taluni quadri e fuori campo per altri, facilita il raggiungimento del sincronismo finale in quanto è appunto sulla guida di essa che verranno girate le inquadrature utili e sarà fatto in seguito il montaggio delle scene.

Questo metodo di lavoro è comunemente noto con la denominazione americana *play-back*, la quale tradotta letteralmente significa *recitare dopo*, ma che in italiano non ha ancora trovato una frase tipica che possa corrispondere, con parola nostra, al concetto espresso dalla locuzione straniera.

Il *play-back* si chiama anche *pre-scoring*, termine che si può tradurre con *pre-registrazione*. Come si vede, nel sistema, si indica tecnicamente con *pre-scoring* la prima fase del lavoro — l'incisione della colonna — e con *play-back* la ripresa del fotografico sulla guida della colonna già registrata.

Col *play-back* si vengono in definitiva ad assoggettare le necessità del fotografico a quelle del sonoro, che, quindi, è definito come lunghezza e serve quale fattore determinante nell'impostazione delle sequenze di montaggio.

Si è visto nelle pagine precedenti come nella ripresa di scene, in cui gli attori cantano e suonano, la registrazione debba essere unica dal principio alla fine del pezzo musicale e ciò perchè sarebbe impossibile poter attaccare materialmente con esattezza due pezzi di colonna girati in tempi diversi. Le principali ragioni che limitano tale possibilità sono dovute al fatto che le due registrazioni sonore non potrebbero mai risultare esattamente uniformi a causa delle possibili variazioni nell'acustica ambientale, dell'impossibilità di sistemare i maestri di musica sempre nelle identiche condizioni e posizioni, del ritmo della musica che può essere variato dal maestro di quantità molto piccole, alle quali ragioni sono infine da aggiungere altre cause di natura tecnica quali ad esempio: le possibili variazioni del tono di registrazione, i diversi livelli del volume sonoro che il fonico può difficilmente riprendere con assoluta esattezza dopo un certo periodo di tempo ed, infine, l'infinito e magari assurdo

Dissolvenza in chiusura

Dissolvenza in apertura

Dissolvenza incrociata

Passaggio di mascherino (tendina a flou)

lavoro di pazienza che dovrebbe svolgere il montatore per la ricerca dei punti di sincronismo, ecc.

Questi fattori tenderebbero ad imporre la ripresa del fotografico, durante tutto il pezzo, in una sola inquadratura, il che, oltre ad essere monotono e pesante per lo spettatore, segnerebbe una tappa di arresto nello svolgimento normale del racconto cinematografico in quanto si presenterebbe con caratteri nettamente contrari ai più elementari principi della tecnica e dell'estetica del film, data, come è noto, attraverso il montaggio, e quindi dalla possibilità di variare le inquadrature.

Per evitare il difetto ora accennato si è ricordato come sia possibile effettuare le riprese di una stessa scena contemporaneamente da diversi punti di vista, piazzando in ciascuno di essi una macchina da presa che si muova sincronicamente con le altre e con l'apparecchio da registrazione. In tal modo il montatore ha una certa libertà di taglio e di scelta delle inquadrature sul fotografico, che gli permettono di raggiungere buoni risultati pur dovendo sempre sottostare alla condizione che ciascun pezzo di montaggio scelto debba essere inserito nella sequenza proprio nel tratto che corrisponde al suo sincronismo con la colonna sonora.

Questo procedimento che si basa sull'uso di un certo numero di macchine da presa può dare risultati ottimi ma è indubbiamente connesso con una serie di difficoltà pratiche non indifferenti, prima tra tutte l'elevato costo della scena che per ogni ripresa dà luogo ad un consumo di tante volte la lunghezze della pellicola girata quante sono le macchine da presa utilizzate.

Attualmente le scene del tipo ricordato vengono riprese col sistema del *play-back*. Questo consiste nella registrazione preventiva della sola colonna sonora per tutta la lunghezza del pezzo che non si può, per ragioni tecniche, interrompere e suddividere in diverse riprese.

Le scene che debbono formare la colonna visiva per tutta la durata del brano musicale vengono girate in un secondo tempo.

Occorre qui precisare i due diversi tipi di materiale che si può dover montare:

a) *Inquadrature non sincrone al sonoro*. La ripresa cinematografica avviene in modo normale ma senza registrazione sonora. Le inquadrature girate sono di solito in numero rilevante e servono a riempire i vuoti di montaggio esistenti tra tratti di colonne sincrone; si può in tal maniera ottenere anche un montaggio per pezzi brevi intercalando

inquadrature sincrone con inquadrature non sincrone secondo principi artistici dipendenti dal gusto del montatore e dalle esigenze del film.

b) *Inquadrature sincrone al sonoro.* Più complesse si presentano le riprese delle inquadrature che dovranno in un secondo tempo essere montate in sincronismo con la colonna. È proprio in vista di questa necessità che è stato escogitato il procedimento di cui si parla al presente capitolo.

L'ambiente viene preparato come è richiesto dalle necessità della ripresa e non tenendo affatto conto dell'eventuale registrazione sonora. Al momento della ripresa gli attori, cantanti o musicisti, si muovono, agiscono e recitano sulla scorta dei suoni incisi precedentemente sulla colonna sonora e che in quel momento vengono riprodotti in sala attraverso un sistema riproduttore.

Così ad esempio se in un certo istante di un brano musicale si vorrà far vedere al pubblico, isolandolo nel quadro, un gruppo di violinisti mentre seguono una determinata linea melodica che fa parte del pezzo completo, la scena da riprendere viene preparata solo limitatamente all'inquadratura dei violinisti. Questi impareranno, attraverso prove preliminari, la loro parte consistente nel muovere gli archetti in perfetto sincronismo con i suoni riprodotti dagli altoparlanti, quasi se, idealmente, questi non esistessero ed i suoni sentiti in sala fossero veramente prodotti dagli strumenti reali.

Come si vede da questo esempio la guida della ripresa cinematografica è la colonna sonora, la quale determina i gesti degli attori e permette ad essi di muoversi in sincronismo. Al direttore di orchestra, che batte il tempo della musica, si viene in realtà a sostituire un elemento fisico che oltre a segnare il tempo riproduce esso stesso la musica lasciando agli orchestrali il solo compito di eseguire l'azione materiale.

Procedendo in questo modo si ottengono due vantaggi pratici; il primo consistente nel suddividere un'inquadratura lunga e solitamente complessa in varie riprese di lunghezza limitata, e quindi più facilmente controllate dal regista e meglio curate come recitazione, le quali pur rappresentando punti di vista della macchina da presa, a volte molto vari e senza ordine palese, sono tra loro legate dalla colonna sonora la quale rappresenta l'intimo nesso che permetterà di dare una continuità armonica ed artistica al materiale così preparato. Il secondo vantaggio è dovuto al grande risparmio di pellicola; ciò ha una ripercussione non tanto sul costo del film quanto sul minor metraggio che deve maneg-

giare il montatore per ricostruire il suo pezzo e sulle minori difficoltà per ottenere un buon esito.

La necessità del *play-back* è nata essenzialmente con l'avvento del film sonoro e si presenta come metodo indispensabile in tutti quei tratti di film cantati e riproducenti musiche di qualsiasi tipo che richiedono una registrazione sincrona.

Chiariamo subito una particolarità che potrebbe apparire come un limite restrittivo alla ripresa.

L'attore, che durante la ripresa deve muoversi secondo i suoni riprodotti dall'altoparlante, non deve di necessità agire in assoluto silenzio; in altri termini il movimento per esempio del suo archetto sulle corde del violino non può essere silenzioso, nè ha importanza che lo sia. Di solito tali riprese vengono effettuate senza utilizzare l'apparecchio da registrazione del suono e quindi gli attori riacquistano quella libertà che l'incisione del suono impone loro nelle riprese normali.

È solo assolutamente indispensabile che gli attori si lascino completamente guidare dai suoni riprodotti, dando ai gesti l'esatta interpretazione di quelli, senza preoccuparsi affatto se le note da essi prodotte siano stonate, o comunque false.

Non sempre è agevole per il montatore riuscire a trovare, all'atto del montaggio, il punto esatto di sincronismo di un pezzo ripreso nel modo prima indicato. Un'inquadratura puramente muta, riproducente, per restare nell'esempio fin qui considerato, movimenti di archetti che fanno vibrare le corde dei violini non presenta facili punti di riferimento che permettano di individuare il punto esatto di sincronismo.

Il lavoro sarà tanto meno facile se il montatore non ha presenziato alla ripresa, se non ha conoscenze musicali e se deve quindi solo basarsi sulle possibilità di ricerca e di controllo che gli vengono permesse dal tavolo di montaggio.

Due soluzioni pratiche agevolano e semplificano il lavoro alla moviola.

La prima consiste nell'effettuare la registrazione sonora delle singole inquadrature girate in *play-back*. Naturalmente la colonna così ottenuta serve solo di guida al montatore per rintracciare il sincronismo dei pezzi girati, ma non limita in effetti la libertà di azione degli attori, i quali dovranno ricordare che tale registrazione è fatta a scopi pratici e non comparirà mai nè influenzerà la primitiva incisione che è quella che in definitiva si sentirà nel film ultimato.

Questa soluzione, che, ricordiamolo subito, è pochissimo usata, presuppone una certa conoscenza musicale nel montatore il quale sentendo il pezzo singolo sonoro deve poter rintracciare il punto corrispondente sulla colonna originale.

Nè gli vale l'artificio, altra volta ricordato, di sovrapporre le due colonne, quella originale e quella guida, per individuare il punto esatto di sincronismo perchè quest'ultima non potrà mai corrispondere alla prima nella forma delle modulazioni perchè riregistrata attraverso una riproduzione e quindi diversa come tono e come volume sonoro ed anche, perchè, come si è detto, confusa dagli inevitabili rumori prodotti in sala durante la ripresa non fatta in funzione esclusiva del sonoro.

Quando non si ritenesse possibile il ritrovamento del sincronismo per prove dirette sulla moviola, si ricorre alla seconda delle soluzioni accennate: quella del ciak automatico.

Poichè la ripresa della colonna guida non è in realtà che una riregistrazione della colonna originale, basta scalfire questa in un punto che precede ad esempio di 24 fotogrammi l'inizio delle modulazioni utili per sentire riprodotto dagli altoparlanti in sala un « *toc* » caratteristico che verrà automaticamente inciso nella colonna guida.

Per confronto tra la scalfittura ed il « *toc* » della colonna guida si ha subito l'esatto punto di sincronismo.

Il segnale prodotto sulla colonna positiva originale scompare sulla copia definitiva perchè questa viene ottenuta dal negativo originale.

Il montaggio di un film ripreso in *play-back* presenta difficoltà maggiori del montaggio di un film normale.

Non è qui il caso di parlare degli adattamenti o dei rimedi da adottare nella scelta delle inquadrature che si debbono unire in modo da costituire le varie scene; non si richiedono in effetti ritocchi minimi e pazienti. La difficoltà assai maggiore che si presenta al tavolo di montaggio consiste nella necessità di fissare a priori, dalla visione dei vari pezzi a disposizione, sia la successione di essi che il ritmo di montaggio.

All'atto del montaggio talune inquadrature previste in sede di ripresa e girate secondo un concetto aprioristico risultano inespressive o per lo meno poco espressive. È appunto per questa ragione che il montatore deve quasi sempre fare una preventiva valutazione del materiale grezzo e giovarsi, ove se ne presenti la necessità, dei pezzi girati muti — del tipo previsto al capoverso *a*) — per integrare tutte quelle lacune che il montaggio renderà evidenti.

In pratica il regista gira sempre un certo numero di inquadrature che hanno attinenza con la scena principale e che costituiscono il materiale di riserva di cui si fa largo uso durante il montaggio.

È estremamente difficile, per non dire impossibile, che il regista possa, in sede di ripresa, vedere l'effetto completo che i pezzi girati daranno quando avranno ottenuta la loro normale distribuzione e successione; e questo anche quando si abbia una grandissima pratica del montaggio e della tecnica cinematografica in genere.

Taluni effetti, certe sfumature di espressione, si possono dosare solamente tagliando pochi fotogramma per volta per giungere all'attacco che permette di ottenere lo scopo nel modo migliore; la ripresa, che è la fase di preparazione del materiale grezzo, può essere limitata alla possibilità di preparare tutto il materiale necessario; occorre cioè nel regista tanta intuizione, pratica e conoscenza del suo mestiere, da approntare tutto quanto potrà in seguito servirgli senza dover ricorrere a riprese sussidiarie. Il montaggio è la fase di elaborazione pratica e definitiva del materiale così preparato ed è solo attraverso il montaggio, ossia attraverso la successione espressiva e voluta dei vari pezzi tagliati secondo norme artistiche e tecniche ben definite, che è possibile giungere alla visione completa del rendimento finale e dell'efficacia del film.

Ad eccezione delle difficoltà d'ordine teorico ora ricordate, il montatore, che ci ha seguito nella trattazione dei casi precedenti, non potrà trovare nessun altro ostacolo nell'espletamento del suo lavoro.

Riassumendo si può dire che il montaggio della scena girata in *play-back* si esegue solo dopo avere una visione completa della successione che dovranno avere i pezzi.

Eseguito il primo montaggio si può ritenere opportuno apportarvi eventuali correzioni. Poichè la lunghezza della colonna sonora è inalterabile, ad ogni accorciamento (od allungamento) voluto per una data inquadratura dovrà corrispondere un allungamento (od accorciamento) nelle inquadrature vicine. Se queste sono sincrone al sonoro è necessario ritrovare i pezzi tagliati durante il montaggio e rendersi conto se si possa realmente disporre di una maggiore lunghezza di essi. In pratica, accertata l'esatta lunghezza di un'inquadratura, si può eseguirne la ricostruzione con giunte all'americana e a mezzo di code nere purchè risultino ben chiare la distribuzione dei vari pezzi e le modalità reali d'attacco per non errare in seguito durante l'accoppiamento dei negativi. Nei casi ove non fosse possibile procedere all'allungamento di un'inquadratura adiacente al pezzo che si vuol accorciare, bisogna giovarsi delle inqua-

drature riprese mute e per le quali quindi non si presenta la necessità del sincronismo.

Ripetiamo che il montaggio del *play-back* è spesso molto laborioso; non è raro il caso che, nella ricerca del più efficace montaggio, la necessità di dover rispettare la lunghezza variabile della colonna sonora obblighi a tanti tagli, giunte ed inserzioni di pezzi di coda nera da rendere impossibile il proseguimento del lavoro. È allora consigliabile, e del resto è la sola soluzione possibile, la ristampa completa di una copia positiva di tutti i pezzi utili in modo da poter disporre di materiale nuovo per continuare il montaggio. In questa seconda fase si inizia l'adattamento dall'ultima distribuzione di inquadrature trovata in seguito ai tentativi già fatti.

È questo il primo caso che ci si presenta per far notare al lettore l'assoluta necessità di non manomettere mai e per nessun motivo la pellicola negativa, se prima non si sia raggiunta la forma definitiva del film.

Il negativo di un film, nel periodo che va dall'ultimo giro di manovella in teatro fino al momento in cui esiste una copia sonora definitiva ha commercialmente il valore reale della lavorazione di tutto il film; la distruzione di tale materiale equivarrebbe alla perdita completa di tutti i capitali impiegati nella realizzazione del film stesso.

Prima di chiudere questo capitolo ci sembra necessario di fare un confronto tra il *doppiato*, la *postsincronizzazione* ed il *play-back*.

Il *doppiato* è un ripiego tecnico-pratico al quale si ricorre spessissimo per portare in lingua nazionale i film parlati in altra lingua; la *postsincronizzazione* ed il *play-back* sono invece dei ritrovati tecnico-pratici indispensabili per raggiungere determinati effetti.

Nella *postsincronizzazione* e nel *doppiato* la scena ha il sopravvento assoluto sul suono e serve a dargli il ritmo, a determinarne le pause e spessissimo la stessa emotività; nel *play-bach* è invece la colonna sonora che guida il gesto e l'azione e che stabilisce lo svolgersi dei fatti.

Nel *doppiato* domina la scena, nel *play-back* domina il suono, nelle riprese normali scena e suono hanno la stessa importanza.

Dopo tale considerazione appare naturale come, ai margini della lavorazione normale, sia possibile trovare nei produttori preferenze per l'uno o per l'altro di questi metodi.

Mentre va notato che l'uso di tali sistemi non va inteso come una questione di gusto o di preferenza, ma come rispondente a precise necessità tecniche. Per ciò che riguarda l'estetica ricorderemo ancora che

i casi in cui il doppiato ha avuto una precisa funzione espressiva nel film (non esistono ancora esempi di *play-back* esteticamente espressivi) si presentano rarissimi nella breve e recente storia del film sonoro. Infatti in qualche film si è ricorso al doppiato per caratterizzare diversamente due personaggi costruiti sul fisico di uno stesso attore che interpretava contemporaneamente due ruoli.

Il voler fare un film completamente muto per poi sincronizzarlo in un secondo tempo è altrettanto poco consigliabile come voler prima fare la colonna sonora e poi girare sulla guida di essa le scene.

Mentre il doppiato di un film straniero riesce quasi sempre buono, non riteniamo che sia altrettanto agevole sincronizzare un film muto anche se durante la ripresa si è debitamente tenuto conto del dialogo. Un film in lingua originale è già montato e creato in funzione del sonoro e la sostituzione di parole in lingua diversa non altera il ritmo e lo stile recitativo degli attori; un film ripreso muto non può essere materialmente montato tenendo conto delle battute. Si presentano quindi inevitabili squilibri del dialogo, incertezze nella recitazione e pause non normali, che influiscono dannosamente sulla continuità artistica del film.

A questi motivi di natura contingente nella ripresa sono da aggiungere altri difetti tecnici, immancabili nel doppiato. Ricordiamo tra l'altro che sebbene il doppiato sia sempre, almeno in Italia, perfetto sotto tutti gli aspetti, tuttavia non può paragonarsi ad una buona ripresa diretta per profondità acustica degli ambienti e per naturalezza nei timbri dei suoni.

La possibilità, per ora non manifestatasi in pratica, sarebbe quella di riprendere le scene dopo la preventiva registrazione della colonna sonora; cioè a dire la ripresa di tutto il film col metodo del *play-back*. Mentre però riteniamo l'uso del *play-back* indispensabile in talune scene che necessitano di una colonna sonora effettuata in una sola registrazione, siamo del parere che riuscirebbe privo di vita, di significato e di espressione quel film che fosse girato per intero in questo modo.

L'attore è completo nella sua forma recitativa quando agisce e parla secondo i dettami imposti dalla scena. Si può talvolta imporre ad un attore di agire in funzione di una colonna sonora, o di parlare e cantare ad esclusivo uso del microfono; ma far dire ad una persona la parola che corrisponde ad un gesto ormai inalterabile o farla agire secondo una voce che contiene già una forma espressiva, non più alterabile, non può dar luogo ad altro che ad un ibrido incrocio di voce ed azione ciascuna delle quali presuppone uno stato d'animo diverso.

È naturale e logico non costringere, nel lavoro cinematografico, l'attore ad una finzione irreale, separando in due stati d'animo diversi il gesto e la parola che si dovranno poi considerare come avvenuti nello stesso istante; solo un'assoluta necessità deve condurre alla *postsincronizzazione*, al *doppiato* od al *play-back*, necessità che deve essere puramente tecnica e non già legata a presunti risparmi finanziari che in definitiva si riflettono sull'esito artistico finale del film.

MONTAGGIO DEFINITIVO

Prende il nome di *montaggio definitivo* la successione delle scene, non solo montate ordinatamente e secondo un ritmo ed una precisa tecnica di attacco, ma contenenti anche tutte le espressioni proprie della tecnica cinematografica come ad esempio i diaframmi, le dissolvenze, i mascherini, ecc.

Per giungere quindi al montaggio definitivo non bastano tutti i procedimenti di lavoro fin qui descritti ed esaminati, e che possono sinteticamente denominarsi *montaggio preventivo*, ma occorre completare il film preparando, e facendo eseguire dalla casa di sviluppo, tutte quelle forme tecniche di passaggio del tempo o dello spazio e descrittive della successione degli avvenimenti che possono ottenersi a mezzo di opportune manipolazioni e lavorazioni della pellicola negativa.

La sostanziale differenza tra i due tipi di montaggio sta nel fatto che il montaggio preventivo del materiale ripreso rappresenta la costruzione del film in funzione artistica e per sequenze, ed è causa determinante dei mezzi cinematografici che saranno in seguito approntati, mentre invece il montaggio definitivo consiste sostanzialmente nella sistemazione dei pezzi preparati alla stampa e nella distribuzione di essi nei punti prefissati del film.

In pratica il lavoro di montaggio non comporta mai lavorazioni suddivise in fati nettamente distinte e seguenti un prefissato concetto teorico; solitamente si procede ad una serie lunghissima e snervante di ritocchi, aggiunte, tagli e rifacimenti, tutti tendenti a far raggiungere al film quella forma definitiva che deve essere l'espressione cinematografica in funzione del tema del soggetto.

Per questo motivo non parleremo ora di una suddivisione precisa delle fasi di lavorazione, preferendo lasciare al libero arbitrio del mon-

tatore la scelta del momento più opportuno in cui esso ritiene dover dare la precedenza all'uno piuttosto che all'altro dei procedimenti ricordati; riteniamo invece assai utile accennare ai mezzi tecnici propri del cinematografo che devono essere eseguiti alla stampa, e dare, per ciascuno di essi, le indicazioni seguendo le quali il montatore si porrà in grado di ottenere dalla casa di sviluppo e stampa il risultato desiderato.

Ristampa. — Durante il montaggio necessita talora far stampare di nuovo una o più scene o semplicemente una parte più o meno lunga di una di esse. In questo caso si usa comunemente dire che si esegue una *ristampa.*

Trattandosi di scene complete basta inviare il negativo alla casa di stampa con l'indicazione *stampare una copia positiva* od altra simile; nel caso invece di una ristampa limitata ad un solo tratto di una scena completa è bene fissare con esattezza i punti d'inizio e di fine. Usualmente si contrassegnano i due fotogrammi che comprendono il pezzo prescelto a mezzo di fili legati da uno stesso lato della perforazione. L'indicazione normale è sintetizzata dall'espressione *stampare da filo a filo.*

Nel preparare queste indicazioni per la casa di sviluppo è bene non limitare la ristampa alla lunghezza strettamente necessaria; si usa in pratica mettere i fili almeno mezzo metro più distante di quanto in realtà bisogna per il montaggio.

Controtipo. — Prende il nome di *controtipo* la copia negativa ottenuta per stampa a contatto con il positivo. Il procedimento di stampa in sostanza è identico a quello normale, con la sola differenza che, nel processo fotografico di stampa per contatto delle due pellicole, l'una negativa e l'altra da impressionare, funge da pellicola negativa la copia positiva.

Il negativo delle scene riprese in teatro è unico; non è raro il caso in cui la copia negativa originale non possa venire utilizzata per ragioni varie, o che occorrano più copie identiche di un dato negativo; questo bisogno è particolarmente sentito quando si importa un film straniero del quale per ovvie ragioni non si può avere che una copia positiva, oppure quando si desidera ottenere una seconda copia da un film vecchio del quale non si conosce più se esista un negativo o chi ne sia l'attuale proprietario. In questi casi si ricava il negativo per controtipo dalla copia positiva.

Per far eseguire il controtipo dalla casa di stampa occorre inviare, quindi, la copia positiva, possibilmente ben pulita da residui grassi, ed esente da graffiature o imperfezioni. Se occorresse il controtipo solo di un tratto limitato della copia positiva si indicano con fili, in modo analogo a quanto è stato detto per la ristampa, il punto di partenza e quello di arrivo.

La bontà del negativo ottenuto per controtipo è in gran parte legata allo stato di conservazione della copia positiva, nè possono addebitarsi a difetto o poco cura di lavorazione tutte le imperfezioni che esistendo sulla copia positiva, venissero integralmente riportate sul controtipo. La pulitura e sgrassatura sono in genere fatte dallo stabilimento di sviluppo e stampa che, inoltre, procede alla rismerigliatura del supporto.

Copia lavanda. — La lavanda è un particolare tipo di pellicola positiva che si usa in quei casi in cui si vuole in seguito ottenere un controtipo morbido ed in tutto simile a quello originale (dall'inglese *lavander*).

Il positivo lavanda non si presta alla normale proiezione perchè dà una riproduzione assai meno contrastata, e su supporto più sottile del positivo normale.

La copia lavanda può essere considerata la matrice per creare i negativi; essa infatti è particolarmente adoperata negli scambi internazionali dei film perchè permette così di ricavare la copia negativa localmente senza bisogno di maneggiare o far circolare il negativo originale. Di solito la copia lavanda ha in questi casi un uso efficacissimo perchè si presta alla visione del film — per il giudizio della commissione ministeriale, per gli interessati e per la ditta acquirente — perchè serve a ricavare la copia negativa, e perchè può essere, infine, utilizzata come copia di scarto per l'esecuzione del doppiato; e tutto ciò utilizzando sempre una sola pellicola e quindi con un notevole risparmio di denaro.

La copia lavanda viene inoltre moltissimo usata per ricavare effetti alla stampa (dissolvenze, mascherini, ecc.), perchè meglio si presta a dare adatti negativi. Per ottenere quindi questi effetti occorre inviare alla casa di stampa il negativo originale del pezzo che si vuol modificare; da esso la ditta ricava una copia lavanda sulla quale viene in seguito eseguito il lavoro richiesto.

Dissolvenza o diaframma (in francese *fondu*). — In cinematografia prende il nome di *dissolvenza* il graduale annerimento dell'immagine proiettata sullo schermo ovvero il graduale apparire della scena partendo da un fondo completamente nero.

Si hanno in tal modo, nel primo caso *dissolvenze in chiusura* e nel secondo *dissolvenze in apertura.* (Tav. I).

Inoltre è possibile far combinare nello stesso tratto di pellicola, sovrapponendole opportunamente, una dissolvenza in chiusura con una dissolvenza in apertura ottenendo sullo schermo, dal punto di vista ottico, una graduale e progressiva sostituzione di una scena ad un'altra. Questo particolare mezzo cinematografico prende il nome di *dissolvenza incrociata* ed è frequentissimo in cinematografia per ottenere il passaggio da un ambiente ad un altro, al posto del taglio che non sempre riesce a rendere evidente e chiara la successione dello spazio. Naturalmente l'uso della dissolvenza sia semplice che incrociata è legata a molte altre necessità della proiezione e può avere diverse funzioni e diverse applicazioni.

La dissolvenza in chiusura è quasi sempre seguita da un tratto di coda nera ed è usata per determinare la fine di un episodio, di un avvenimento, di un ambiente o semplicemente di una scena. Al tratto nero della coda può seguire sia un attacco netto (usato raramente in quei casi in cui si presenta necessario agli scopi artistici del film) sia una dissolvenza in apertura, nel qual caso è maggiormente sentito il passaggio di tempo o di spazio o di entrambi.

Analogamente la dissolvenza in apertura è sempre preceduta da una coda nera e segue sempre una dissolvenza in chiusura salvo rarissimi casi nei quali per motivi artistici del film si può far seguire ad uno stacco netto di scena.

Come la dissolvenza in apertura, per la sua stessa natura, è caratteristica dell'inizio del film, così quella in chiusura è sempre usata alla fine del film.

Agli effetti del montaggio delle due colonne bisogna ricordarsi che una dissolvenza in chiusura o in apertura presuppone un allungamento della scena per la presenza di un tratto di coda nera. Questo fatto spiega la necessità di adattare, durante il montaggio definitivo, ancora una volta la colonna sonora sulla colonna visiva, dopo che sono stati preparati alla stampa tutti gli effetti ottici dei quali si parla in questo capitolo.

La lunghezza delle dissolvenze in chiusura ed in apertura, come la lunghezza della coda nera ad essi connessa, è lasciata all'arbitrio del montatore, il quale, nella scelta, deve sopratutto basarsi sul ritmo di montaggio dell'azione; una scena rapida e con pezzi brevi è assai meglio che venga intersecata da dissolvenze corte mentre invece dissolvenze lente sono più adatte a ritmi lenti di montaggio.

Abitualmente le dissolvenze si fanno secondo multipli di 26 fotogrammi pari a mezzo metro di pellicola ed a circa un secondo di proiezione.

Una dissolvenza rapida si può ottenere con 26 fotogrammi; una normale con 52 fotogrammi (1 m.), lenta con 78 fotogrammi (m. 1½) e lentissima con 104 fotogrammi (2 m.).

Alla stampa si invia il negativo del pezzo che deve essere preparato con la dissolvenza segnando il punto di inizio di essa e specificandone la lunghezza in metri od in secondi.

Alla stampa si ricava dapprima il positivo lavanda e da esso si ottiene il negativo definitivo contenente la dissolvenza. Volendo quindi anche una copia positivo del lavoro eseguito occorre specificarlo esplicitamente sul buono di lavorazione inviato alla ditta.

Con la dissolvenza incrociata si ha al montaggio una perdita di lunghezza del film. Partendo infatti dal presupposto logico che il tratto di scena che si dissolve e quello che comincia a comparire siano nettamente seguiti e visti dallo spettatore e che quindi debbano essere rispettivamente il seguito ed il principio delle scene che contengono la dissolvenza incrociata, si debbono necessariamente perdere dei tratti di scena buona. Talora, e forse più frequentemente di quanto si possa credere, non si ha a disposizione il tratto di pellicola da perdere nella dissolvenza incrociata a meno di non menomare l'efficacia artistica o spettacolare della scena dalla quale questa si deve ricavare. In questi casi si ricorre all'artificio seguente, che però noi sconsigliamo perchè da un certo senso di disturbo facilmente notato dallo spettatore attento. Si stampa a quadro fisso un metraggio sufficiente dell'ultimo fotogramma utile della scena che deve vedersi in dissolvenza, e si fa coincidere questa proprio sul quadro allungato artificialmente. All'atto della proiezione si ha la seguente sensazione: una scena mentre si dissolve si ferma fino al suo completo scomparire o parte da fermo una scena che ad un dato istante del processo di dissolvenza si anima per seguire il suo normale svolgersi.

Naturalmente questo intervallo di proiezione artificioso è molto breve, di qualche secondo al massimo, ed è sempre sovrapposto ad una seconda scena di modo che risulta meno facilmente percettibile; ripetiamo tuttavia che si ricorre a questo procedimento solo in casi eccezionali e di forza maggiore ed è assolutamente sconsigliabile far eseguire la dissolvenza incrociata tra due pezzi che contengono entrambi un tratto di film a quadro fisso.

Anche per la durata della dissolvenza incrociata si prendono come unità di misura i 26 fotogrammi; una dissolvenza normale è di solito pari a 52 fotogrammi.

Alla stampa, come nel caso precedente, si manda il negativo segnando con fili laterali i tratti di pellicola che devono venire sovrapposti nella dissolvenza incrociata.

Le dissolvenze vengono eseguite alla *truca* e ricavate dal positivo lavanda. Talvolta per rapidità di lavoro si possono richiedere le dissolvenze in apertura ed in chiusura ottenute chimicamente sullo stesso negativo originale; questo sistema non è tuttavia sufficientemente adatto a creare effetti buoni ed è facilmente percettibile all'atto della proiezione l'imperfetto procedimento dissolutivo delle immagini.

Inoltre, la dissolvenza chimica, dovendo effettuarsi sul negativo originale, non dà, una volta eseguita, alcuna possibilità di ulteriori modificazioni.

Oltre che alla stampa le dissolvenze si possono effettuare all'atto stesso della ripresa, nel qual caso però si presuppone che durante il montaggio non siano necessari tagli di scena.

Infine, le dissolvenze possono essere effettuate chiudendo od aprendo il diaframma dell'obbiettivo, metodo questo usato in pratica solo in quei casi in cui non è possibile fare altrimenti.

Tuttavia si ricordi che le dissolvenze, soprattutto se incrociate, debbono essere preferibilmente eseguite dalla casa di stampa.

La dissolvenza incrociata può eseguirsi bene all'atto della ripresa solo quando indica passaggio di tempo con identità di spazio. Tale ad esempio la ripresa di una finestra che lascia vedere la città di notte e per dissolvenza la stessa finestra dietro la quale si vede la città illuminata dal sole. In questo caso, poichè la macchina da presa deve restare immobile durante la scelta dell'illuminazione del modellino che, posto dietro la finestra, dà l'idea della città esterna, e ciò perchè i contorni degli oggetti devono esattamente riprendere la stessa posizione sul fotogramma, è molto più semplice effettuare direttamente la dissolvenza incrociata.

Casi simili sono assai frequenti nei film; all'atto del montaggio le due scene legate dalla dissolvenza sono da considerare come un'unica inquadratura non suscettibile di tagli altro che al principio della prima scena ed alla fine della seconda.

È appunto per questo legame che essa crea nel ritmo delle sequenze che la dissolvenza incrociata può essere prevista e definita con

esattezza solo in sede di montaggio; nelle riprese ci si limita di solito a quelle dissolvenze che sono definibili come ritmo o che comunque, non contenendo azione scenica, sono modificabili in testa o in coda al complesso dei due pezzi.

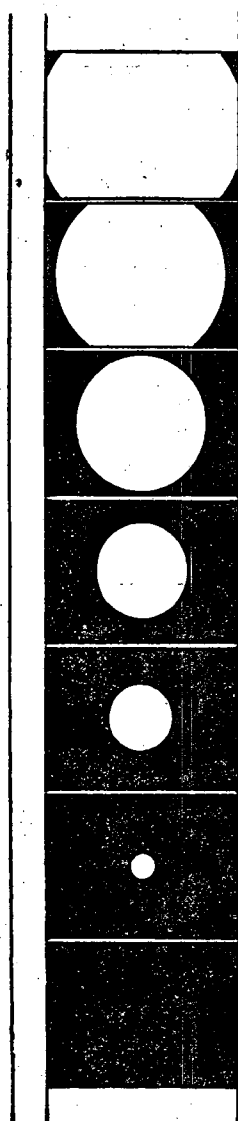
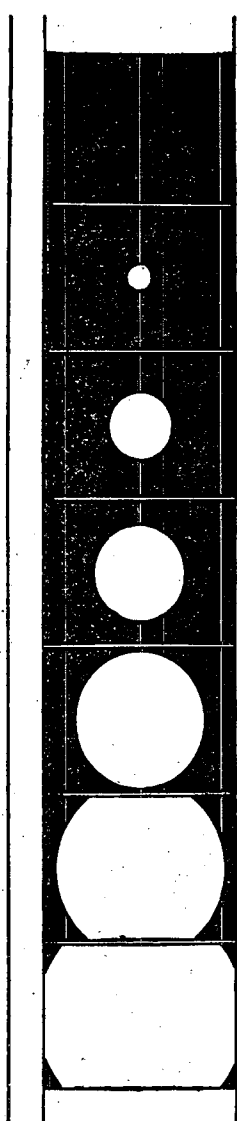
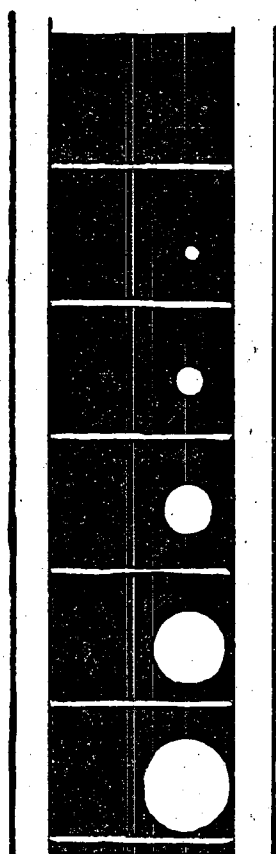



Fig. 1 Fig. 2 Fig. 3

(Fig. 1) *Chiusura ad iride.*
(Fig. 2) *Apertura ad iride.*
(Fig. 3) *Apertura ad iride decentrata*

Mascherino ad iride. — Si chiama *chiusura ad iride* la progressiva limitazione della scena a mezzo di un iride che partendo dai bordi dell'inquadratura va limitando uno spazio circolare di diametro decrescente fino all'oscuramento completo dello schermo (fig. 1).

Al contrario l'*apertura ad iride* parte dallo schermo nero e fa gradualmente apparire la scena, aprendosi progressivamente dal centro dello schermo ed ingrandendosi fino a scoprire tutta l'inquadratura (fig. 2).

L'azione, limitata in apertura od in chiusura dal mascherino, non risente varianti per la presenza di esso e si svolge normalmente.

L'iride è pochissimo usata come mezzo espressivo nella moderna cinematografia perchè crea uno stacco di tempo e di spazio assai netto che ostacola la possibilità di mantenere un ritmo di montaggio ben preciso.

Il suo uso era assai diffuso nella cinematografia muta ove serviva, limitato ad un determinato grado di apertura, a concentrare l'attenzione dello spettatore su un determinato gesto o particolare della scena; in tal caso si usava anche racchiudere un tratto dell'azione non necessariamente al centro dello schermo ma comunque spostato lateralmente a volontà del regista. (Tav. III e IV e fig. 3).

Per le modalità dei segni da effettuare sulla pellicola da inviare alla stampa valgono le spiegazioni date per la dissolvenza.

Sovrimpressione. — Procedimento di stampa a mezzo del quale è possibile ottenere su un unico positivo le immagini riprese su due o più negativi.

Anche questo mezzo cinematografico, che permette di portare all'attenzione dello spettatore contemporaneamente su due o più fatti, trova frequente uso in pratica. La combinazione di due o più scene può essere assai varia e può avvenire in moltissimi modi diversi. Nello schema di fig. 4 sono riportati gli otto casi possibili nella sovrimpressione di due colonne visive; naturalmente tali casi si moltiplicano sovrapponendo tre o più scene.

Il tipo, la durata ed il modo della sovrimpressione dipendono dall'effetto artistico che si vuol ottenere; esse vengono scelte e fissate dal montatore. La sovrimpressione può essere totale o parziale. È totale quando le inquadrature vengono stampate per intero; è parziale quando una almeno di esse è limitata da un diaframma o da un mascherino e quindi si sovrappone alla scena principale solo in una determinata zona di essa.

Le indicazioni per la stampa sono le seguenti:

Nel caso *a*) della fig. 4 basta indicare sulla colonna visiva A il punto d'inizio della sovrimpressione ed inviare la colonna B della

lunghezza necessaria, comprendendola tra code nere, oppure con la esatta indicazione a mezzo di fili.

Nel caso *b*) occorre indicare a mezzo di fili, oltre ai dati del caso precedente, anche il punto in cui deve aver fine la dissolvenza in apertura della colonna visiva B.

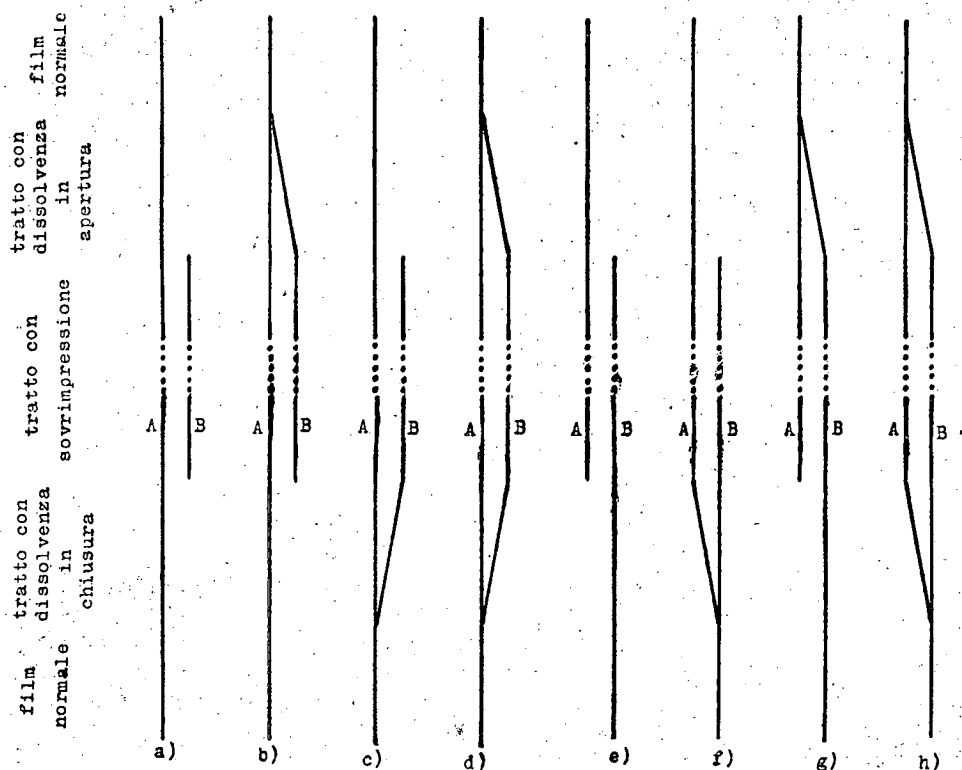



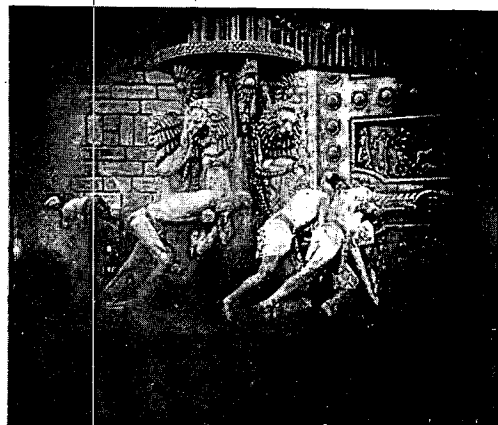
FIG. 4. — *Tipi possibili di sovrimpressione di due colonne visive*

Per gli altri casi valgono le cose ora dette opportunamente applicate; possibilmente i punti in cui vengono effettuati gli stacchi netti della sovrimpressione dovrebbero essere tagliati e preparati dal montatore per evitare in tal modo ogni possibilità di errore alla stampa; in punti invece in cui hanno inizio o fine le dissolvenze debbono essere indicati a mezzo di fili legati sulla perforazione in corrispondenza del fotogramma scelto.

Inoltre occorre dare alla casa di stampa le indicazioni esatte per iscritto, o meglio a voce, del significato che hanno i vari fili messi sulla pellicola.

In linea di massima è sempre consigliabile che ogni pezzo inviato alla stampa per la preparazione di uno dei mezzi cinematografici ora

Passaggio di mascherino

Dissolvenza incrociata

Esempi di iride decentrata

Esempi di iride (« *Intolerance* » *di Griffith*)

ricordati sia chiuso in una scatola a parte in modo che le indicazioni date non vengano confuse; al massimo si possono racchiudere in una stessa scatola pezzi sui quali si debbono eseguire preparazioni eguali.

Passaggi di mascherino. — In cinematografia il nome di *mascherino* è molto generico e può significare metodi realizzativi assai vari e, nello stesso tempo, diverse possibilità e mezzi prettamente cinematografici.

Nella tecnica della ripresa prende il nome di *mascherino* una lamina metallica di forma adatta, sulla quale è effettuato un taglio di sagoma particolare e che, posta nella macchina da presa tra l'obbiettivo e la pellicola, serve per riprese parziali del fotogramma. Per rendere chiara al lettore l'utilità di tali mascherini ricorderemo il loro uso allorchè si vuole, ad esempio, far vedere allo spettatore ciò che avviene in una stanza attraverso il buco di una serratura (sagoma di una chiave o il paesaggio lontano attraverso un binocolo (sagoma costituita da due cerchi tangenti o secanti).

Nel gergo usato nelle sale di montaggio la frase *passaggio di mascherino* si riferisce invece a tutti i particolari espedienti ottici che permettono di passare da una scena alla successiva senza ricorrere allo stacco per taglio netto e senza utilizzare nessuno dei procedimenti fin'ora ricordati (ad eccezione dell'*iride* che è ottenuta con mascherini).

Generalizzando potremo dire che i primi sono *mascherini per la ripresa*, gli altri *mascherini per la stampa.*

Per chiarire la necessità e gli scopi dei passaggi di mascherino alla stampa prenderemo come termine di paragone la dissolvenza incrociata.

Questa rappresenta in sostanza, come si è già detto, il passaggio da una scena ad un'altra quando tra di esse intercede un passaggio di spazio o di

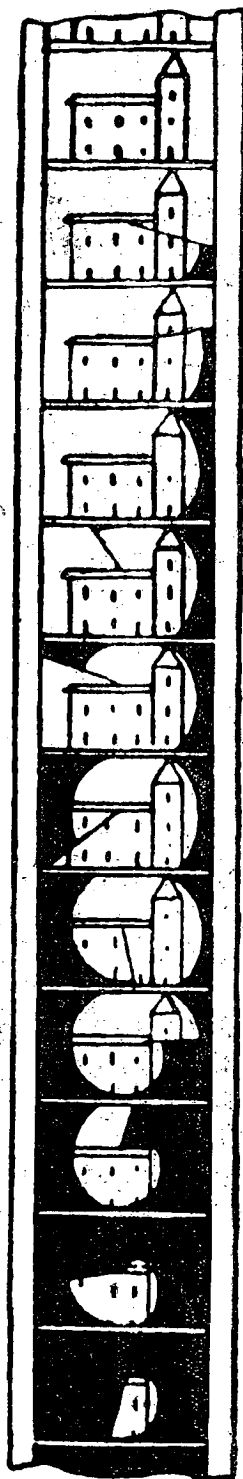



FIG. 5
Chiusura progressiva a spirale

tempo; essa non è altro che una graduale sostituzione della prima scena con la seconda.

Il passaggio di mascherino, mentre è funzionalmente identico alla dissolvenza, in quanto denota anch'esso passaggio di tempo o di spazio o di entrambi, differisce da essa per il diverso modo di passare dalla prima scena alla seconda.

Sarebbe lungo, difficile ed inutile elencare tutti i modi di ottenere i passaggi di mascherino anche perchè, oltre ai moltissimi noti in pratica e spessissimo usati, è possibile ottenerne un numero illimitato modificando a volontà i mascherini.

Ci limitiamo qui a riportare qualche tipico esempio di passaggio di mascherino descrivendone l'effetto visivo che si ottiene sullo schermo.

Abbiamo detto che prende il nome di iride un particolare procedimento cinematografico che limita a mezzo di annerimento una zona circolare dell'inquadratura che si restringe verso il centro dello schermo fino ad annullare l'immagine.

Si può ottenere un primo tempo di passaggio di mascherino effettuando un iride in chiusura in una scena, non a mezzo di una zona nera ma utilizzando una seconda scena che si sostituisce progressivamente, con gli stessi caratteri e con la stessa progressione dell'iride alla prima scena.

Evidentemente è analogo il passaggio di mascherino che sostituisce una scena ad un'altra mediante iride in apertura che s'inizia dal centro del fotogramma fino a coprire tutta l'inquadratura.

Di questo tipo esistono numerose varianti. Invece che a mezzo di un iride circolare si può, ad esempio, attuare la sostituzione delle due scene per pezzi successivi, aventi la superfice di un settore spirale che partendo dal centro dello schermo, aggiunga ordinatamente tanti pezzi della nuova scena quanti ne occorrono per coprire tutta l'inquadratura in un tempo determinato.

Un secondo tipo di passaggio di mascherino è costituito dal semplice ed effettivo passaggio sullo schermo di una linea che da una parte copre la scena esistente per scoprire dall'altra parte la scena successiva.

Il passaggio di questo mascherino può essere verticale (dal basso o dall'alto), orizzontale (da sinistra o da destra) od obliquo (dall'alto — da sinistra o da destra ; o dal basso — da sinistra o da destra) e può avvenire per il passaggio di una linea retta o di una superficie comunque sagomata (curva, a triangolo, a punte multiple, ecc.). (Vedi figg. da 5 a 11).

Nel tipo di passaggio lineare di mascherino si distinguono due sottotipi caratteristici.

Nella sostituzione di una scena all'altra si può partire dal presupposto che le due scene siano sovrapposte e che il passaggio di mascherino non abbia altro compito che quello di rendere visibile per gradi l'una

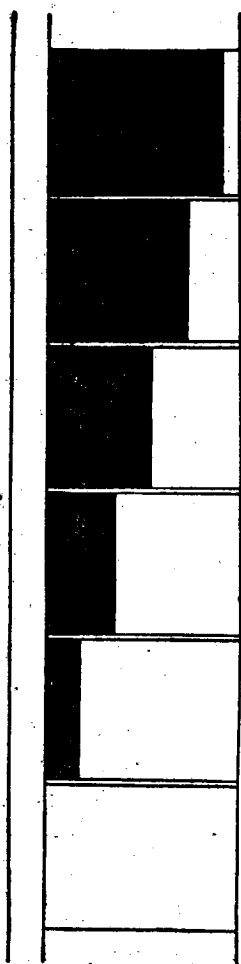



FIG. 6
Apertura a tendina

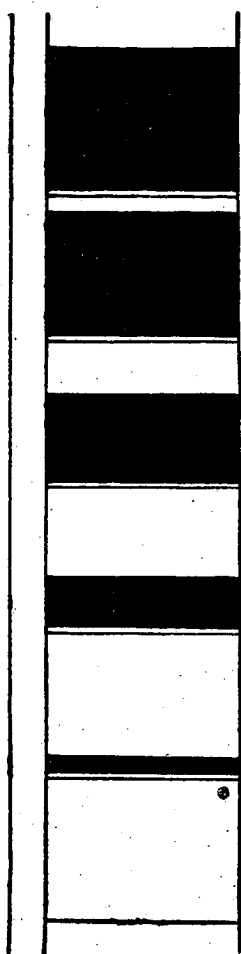



FIG. 7
Apertura a velario

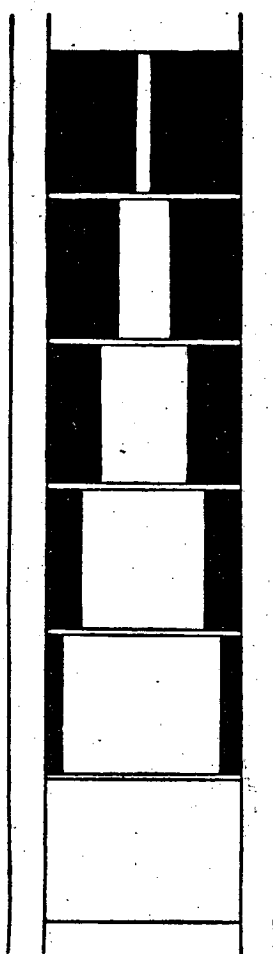



FIG. 8
Apertura a quinta

piuttosto che l'altra di esse; sostanzialmente esso copre una scena per lasciar vedere l'altra che si trova dietro di essa. Ma è altresì possibile supporre che le due scene siano collocate l'una sotto all'altra come due fotogrammi successivi della colonna visiva, o l'una accanto all'altra; il passaggio del mascherino può rendere allo spettatore la sensazione che

tutto lo schermo si sposti solidalmente portando via una scena per centrare entro i limiti normali dell'inquadratura la successiva. Nel caso che ciò avvenga ad esempio nel senso verticale si ha l'impressione che l'operatore metta a quadro l'immagine proiettata portando però nel nuovo quadro completo una scena totalmente diversa dalla prima.

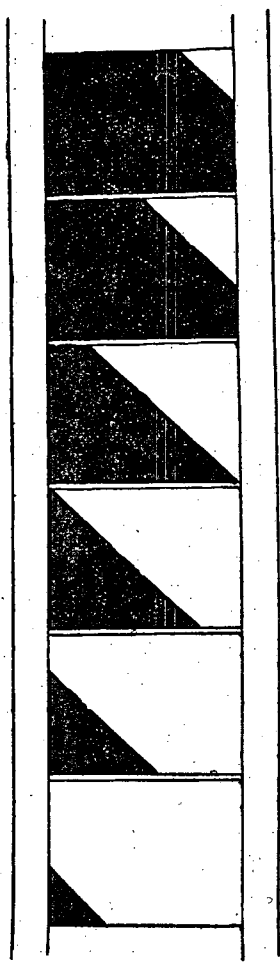
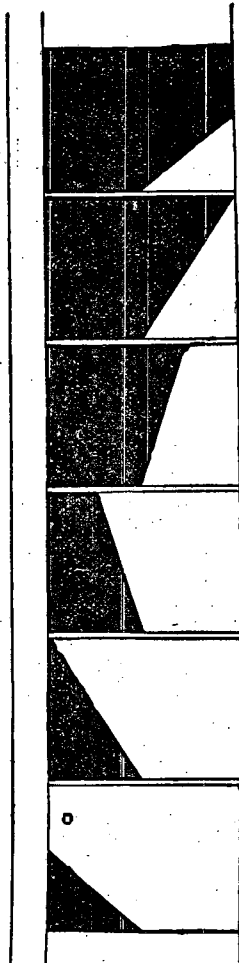
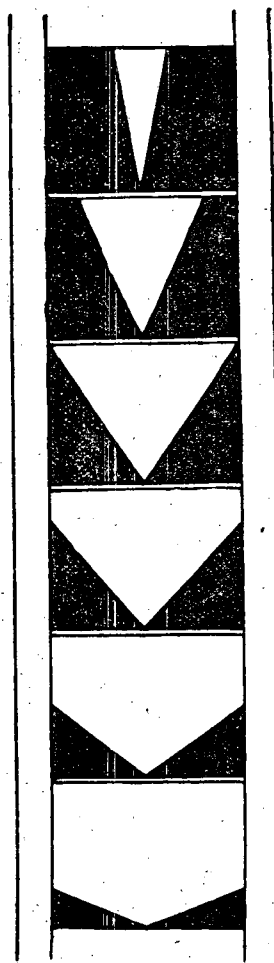



Fig. 9 *Apertura graduale d'angolo* — Fig. 10 *Apertura a ventaglio* — Fig. 11 *Apertura a doppio ventaglio*

Un altro tipo di mascherino è quello che dà l'impressione che l'immagine proiettata sullo schermo ruoti su se stessa, attorno ad un asse verticale od orizzontale che passa per il centro dello schermo, e nel passaggio del quadro parallelamente all'asse ottico dello spettatore si ha la sostituzione delle immagini delle due scene. L'effetto è analogo a quello che si avrebbe ruotando attorno ad un asse centrale un foglio

di carta avente delle immagini sulle due facciate. È inutile ricordare che durante il passaggio del mascherino le due azioni sceniche si svolgono normalmente e con continuità.

Infine ricorderemo i passaggi di mascherino irregolari i quali sostituiscono la seconda scena alla prima per pezzi arbitrariamente delimitati e scelti in punti saltuari e non contigui, quasi che una mano invisibile tirasse alla rinfusa ma con maestria e precisione sull'immagine della prima scena i pezzi variamente tagliuzzati della seconda scena e che questi per vero prodigio andassero a prendere il posto esatto che ne permette la ricostruzione.

Su questi schemi fondamentali, le sagome, le forme e le modalità dei passaggi di mascherino sono praticamente infinite. È solo interessante ricordare che, sia nell'una che nell'altra delle due scene che si sostituiscono sullo schermo, l'azione scenica continua senza interruzione nè esitazione fino a quando è visibile anche una minima parte della prima e fin da quando comincia ad apparire il primo tratto della seconda.

La durata media normale dei mascherini è di 24 o 26 fotogrammi sopratutto nei tipi irregolari i quali per il loro carattere di anormalità finirebbero con lo stancare se mantenuti per un tempo più lungo.

È tuttavia compito del montatore di scegliere la durata ed il tipo di mascherino in modo che il suo uso non sia discordante con il carattere artistico e spettacolare del film.

Uso frequente di mascherini irregolari e strani si fa in modo particolare nelle presentazioni dei film ove talvolta in tratti di 80 o 100 metri di pellicola si trovano 15, 20 e talvolta più passaggi.

Nei film il loro impiego deve essere assai più limitato e fissato con cura particolare per non danneggiare lo svolgimento dell'azione ed il ritmo del montaggio.

Poichè il passaggio di mascherino è teoricamente analogo alla dissolvenza incrociata, le indicazioni per la stampa sono eguali a quelle già indicate; occorre solamente ben specificare quale tipo di mascherino si preferisce per il passaggio delle scene.

Truca. — La stampa di una pellicola negativa si può effettuare in due modi diversi: per contatto o per proiezione.

Tutti i procedimenti fotografici normali sono legati a queste due possibilità e sono notoriamente diffusi nei gabinetti di stampa gli apparecchi per ottenere le positive per contatto col negativo (gelatina contro

gelatina) detti *bromografi* e gli apparecchi ingranditori che a mezzo di un complesso ottico mettono a fuoco, su un piano determinato, che è quello nel quale viene sistemato il positivo da impressionare, l'immagine contenuta nel negativo.

A mezzo di opportuni obbiettivi anche gli apparecchi ingranditori possono rendere immagini positive di grandezza eguale a quelle negative, dando in definitiva lo stesso risultato della stampa per contatto.

In cinematografia, in linea di massima, il procedimento normale di stampa è quello per contatto, ottenuto facendo scorrere la pellicola negativa a contatto con la pellicola vergine positiva ed illuminando un fotogramma per volta per il tempo necessario alla stampa dell'immagine.

La *truca* è invece una macchina da stampa basata su un procedimento ottico in tutto simile teoricamente agli ingranditori fotografici. Le due pellicole, positiva e negativa, non scorrono a contatto ma su piani distanti tra di loro ed il passaggio delle immagini avviene per proiezione ottica. La *truca* sostanzialmente non è altro che un complesso costituito da una macchina da proiezione e da una macchina da presa. Il distacco esistente tra i due supporti di pellicola dà adito a numerose possibilità che non sono limitate alla semplice stampa in grandezza naturale. L'operatore della *truca* può effettuare le più varie e complesse operazioni e manipolazioni dell'immagine; così ad esempio si possono ottenere tutti i possibili passaggi di mascherino ricordati precedentemente, si può ottenere un accorciamento del piano di ripresa (da un campo lungo si può ricavare un mezzo campo lungo o una figura intera: da questa un mezzo primo piano e così di seguito (1)), si può ottenere l'effetto di carrello avanti ricavandolo da un negativo ad inquadratura fissa, l'arresto dell'immagine a quadro fisso, l'acceleramento ed il rallentamento dell'azione rappresentata sul negativo, la marcia indietro, l'apparizione o la sparizione di uno o più personaggi, oltre a numerose altre possibilità più o meno complesse che sono naturalmente legate all'abilità di chi è preposto alla macchina.

L'ideazione della *truca* ha permesso numerose applicazioni che rendono più agevole l'ottenimento di determinati effetti fotografici.

---

(1) È bene non eccedere nelle riduzioni di campo perchè l'ingrandimento porta inevitabilmente con sè un difetto di granulosità dell'emulsione che altera la nitidezza dell'immagine ottenuta.

* * *

A conclusione di quanto si è detto in questo capitolo ripetiamo che il montaggio di un film si può ritenere definitivo e quindi non più passibile di ritocchi solo allorchè tutti i mezzi espressivi della tecnica e della azione hanno trovato il loro adattamento nella colonna visiva.

Per il montatore dobbiamo ancora ricordare in qual modo possono essere intercalati nel film i pezzi modificati alla stampa, e che di solito sono molto brevi, senza che il raccordo delle azioni arrechi alcun disturbo alla vista.

Poichè il procedimento per ottenere un perfetto raccordo è eguale qualunque sia il lavoro fatto alla stampa, prenderemo come esempio, per rendere più facile la comprensione del meccanismo del montaggio, una dissolvenza in apertura.

Il montatore sceglie il negativo della scena prefissata e segna con i fili legati sulla perforazione i fotogrammi in cui deve avere inizio e fine la dissolvenza. La casa di stampa ricava dal negativo una copia lavanda ed esegue il lavoro richiesto.

Al montatore ritornano di solito quattro pezzi di film per ciascun pezzo inviato; e precisamente: il negativo originale, la lavanda ed, infine, il negativo e positivo contenenti la dissolvenza. Questi due ultimi pezzi non sono mai limitati al tratto utile ma, per necessità di lavorazione alla stampa, contengono sempre un certo numero di fotogrammi prima o dopo la dissolvenza; nel caso considerato della dissolvenza in apertura il pezzo positivo utile avrebbe inizio con una coda nera e sarebbe seguito da un tratto più o meno lungo della scena originale pur essendo già finito il processo di dissolvenza in apertura.

La sostituzione al negativo originale del negativo preparato con la dissolvenza dà sempre luogo ad un salto di luce nel punto di attacco dei due pezzi. Talvolta, per ottenere uniformità di rendimento luminoso sullo schermo, si richiede che il controtipo del tratto sul quale viene effettuata la lavorazione continui per tutta la lunghezza del pezzo; questo ripiego richiede però una spesa non lieve perchè porta alla necessità di preparare tre colonne nuove (lavanda, negativo e positivo finale) per cui in pratica si preferisce limitare il lavoro al tratto utile.

Per intercalare il positivo finale nel film montato occorre innanzi tutto individuare un preciso fotogramma, sia sulla pellicola montata che su quella che si deve sostituire, scelto tra quelli che seguono la dissolvenza.

Trovata la corrispondenza perfetta si fa la sostituzione del nuovo tratto di pellicola in modo che l'azione rappresentata non abbia alcun salto.

Analogamente si procede per tutti gli altri esempi ricordando che, nel caso di passaggi di mascherino o di dissolvenze incrociate, bisogna esattamente individuare i fotogrammi corrispondenti sia nella prima che nella seconda scena.

Se il montatore ha previsto sulla colonna sonora le perdite od i guadagni nella lunghezza della pellicola, dopo eseguite le sostituzioni, si può considerare il film completo nella sua fase di montaggio.

Praticamente tuttavia le correzioni di lunghezza alla colonna sonora si fanno solamente all'atto delle modifiche delle scene. In questi casi si tratta sempre di modifiche da eseguire sulla colonna sonora in corrispondenza di tratti di *statico*, in quanto salvo casi eccezoinali è inconcepibile far corrispondere passaggi di tempo o di spazio lasciando modulazioni utili sulla colonna del sonoro.

In cinematografia e in tutte le fasi di montaggio, di ripresa e di sincronizzazione, non è mai possibile stabilire una linea generale fissa di lavorazione. La postsincronizzazione può precedere o seguire il montaggio definitivo, la ripresa di una scena o di un dettaglio viene effettuata talvolta solo dopo la visione del film montato, i mascherini ed i mezzi vari approntati alla stampa possono essere preparati prima o dopo il missaggio delle musiche; quello che importa è che, nella scelta della successione dei periodi lavorativi, si tengano sempre presenti i bisogni materiali del film senza creare nessun intralcio o difficoltà al proprio lavoro.

Il film si può considerare finito solo allorchè il montatore ha eseguite tutte le correzioni, aggiunte e modifiche necessarie per far sì che la colonna visiva sia nella sua forma definitiva e la colonna sonora sia perfettamente sincrona alla scena.

ACCOPPIAMENTO DEI NEGATIVI

Ottenuto il montaggio definitivo completo in tutti i suoi particolari, e soddisfacente a tutti i requisiti voluti dal regista, dal montatore e dai tecnici che hanno collaborato alla realizzazione del film, si può procedere all'accoppiamento dei negativi.

Quest'ultima fase della preparazione di un film è di solito riservata alla casa di stampa che ha a sua disposizione del personale specializzato per questo lavoro, che può considerarsi in linea di massima del tutto meccanico.

Riteniamo tuttavia che sia necessario ed indispensabile che il montatore abbia conoscenza del procedimento lavorativo a mezzo del quale si ottiene l'accoppiamento dei negativi ed è per questa ragione che qui se ne fa cenno.

L'accoppiamento si fa separatamente per la colonna visiva dapprima e per quella sonora dopo o viceversa. Esso consiste nel ritrovare i negativi corrispondenti ai pezzi positivi che fanno parte della copia campione e nel procedere all'unione di essi in perfetta identità col montaggio fatto.

Si potrebbe dire, con parole già usate in altra parte di questo trattato, che l'accoppiamento consiste in un secondo montaggio del film per giunte pari e per scene eguali, o più semplicemente che l'accoppiamento non è in sostanza altro che la realizzazione del montaggio sui negativi corrispondenti esattamente alla colonna visiva ed a quella sonora prescelti col precedente montaggio.

L'apparecchio di cui si serve il montatore per eseguire l'accoppiamento prende il nome di *accoppiatrice;* i tipi più semplici sono quelli a mano ed i più complessi sono costituiti da ampi tavoli dotati di meccanismi multipli atti a facilitare e semplificare il lavoro. Accessori indispensabili dell'accoppiatrice sono i cesti, il vetro smerigliato illuminato inferiormente ed i castelletti avvolgifilm e portafilm. Sostanzialmente l'*accoppiatrice* è la macchina che permette il passaggio contemporaneo di due o più striscie di pellicola trainate ad identica velocità, parallelamente e vicine l'una all'altra in modo che sia facile ed immediato il controllo di esse per ispezione diretta sul vetro smerigliato.

Le due strisce di pellicola che passano nell'accoppiatrice sono: un rollo positivo dell'originale già montato e la pellicola negativa che viene man mano composta parallelamente e per giunte pari con la prima.

Il lavoro procede nel modo seguente: sistemato nell'accoppiatrice il principio della pellicola campione si trova nel complesso dei negativi, che il montatore avrà avuto cura di porre in ordine numerico in un apposito scaffale, il pezzo negativo corrispondente alla prima scena, e lo si adatta nella macchina accanto al positivo in modo che fotogrammi corrispondenti si trovino affiancati.

Si dice che due fotogrammi sono identici sulla colonna positiva e su quella negativa quando il primo di essi è ricavato, mediante stampa a contatto, dal secondo.

La ricerca di due qualsiasi fotogrammi corrispondenti sulle due pellicole è molto facilitata dal controllo dei numeri scritti sul bordo della pellicola dalla ditta produttrice del film.

La convenzione più comune è quella di utilizzare i due bordi della pellicola al di fuori della perforazione per imprimervi da una parte il nome della ditta ed il numero dell'emulsione utilizzata e dall'altra una lettera dell'alfabeto ed un numero progressivo di controllo ad intervalli regolari di sedici fotogrammi esatti.

Le moderne macchine stampatrici permettono di riportare, per stampa normale, detto numero sulla pellicola positiva; il ritrovamento dei punti corrispondenti resta in tal modo molto facilitato perchè basta in sostanza far corrispondere il numero stampato sul positivo con quello che facilmente si trova sul negativo appunto in conseguenza del fatto che sono progressivi e mai duplicati.

Laddove la casa di stampa abbia trascurato di riportare detto controllo sul bordo del positivo, il montatore supplirà con la sua pratica e con una paziente ricerca la quale del resto appare forse più difficile a spiegare di quanto non lo sia in realtà.

Per dare un continuo ed immediato controllo del buon esito delle giunte che si verranno facendo durante il lavoro, i rocchetti dentati di trascinamento esistenti nell'accoppiatrice portano un particolare segno di riferimento ogni quattro denti che è consigliabile far corrispondere fin dall'inizio del rollo con la divisione dei fotogrammi; in tal modo ogni qual volta un dubbio dovesse sorgere sull'esito della giunta è sufficiente controllare che la divisione dei fotogrammi sia esattamente corrispondente al segno controllo dei rocchetti di trazione.

Se il senso di scorrismento dell'accoppiatrice è tale che la pellicola vada da sinistra verso destra (ciò che avviene in tutte le macchine), il montatore troverà alla destra dell'asse di accoppiamento il principio delle due pellicole prima preparate. Egli comincerà pertanto a tagliare la scena in testa in corrispondenza del fotogramma positivo iniziale e vi incollerà un pezzo di coda di sufficiente lunghezza; in seguito adatterà gli estremi delle due pellicole negli appositi bossoli dei rulli raccoglitori.

Ciò fatto farà muovere la macchina in modo che le pellicole scorrano nel senso giusto. Alla prima giunta trovata sul positivo finisce l'ac-

coppiamento con il negativo, il quale sarà certamente più lungo perchè contiene ancora quel tratto di film che durante il montaggio è stato scartato per le esigenze artistiche e tecniche dell'attacco.

L'accoppiatrice si ferma in modo che la giunta si trovi a sinistra dei rocchetti di trazione; si taglia la coda inutile del negativo, si fa, se ciò può sembrare necessario, un controllo ulteriore sulla corrispondenza degli ultimi fotogrammi utili e si passa alla ricerca del negativo che corrisponde alla seconda inquadratura incontrata sulla colonna positiva. Anche in questo caso si procede in modo analogo al precedente, cercando il punto di corrispondenza e riportandolo in testa al pezzo fino a trovare il fotogramma che corrisponde a quello che si trova per primo subito dopo la giunta. Si taglia in testa al negativo il pezzo non utile e si esegue la giunta con il negativo precedente. Il montatore dovrà avere molta cura che la giunta ora fatta corrisponda esattamente a quella esistente sulla colonna positiva e cioè che sia fatta nello stesso punto e tra i due fotogrammi negativi corrispondenti a quelli che contengono la giunta sul positivo.

Solo allora si potrà rimettere in modo l'accoppiatrice fino al momento in cui passerà al controllo una nuova giunta.

Per ogni pezzo di montaggio della pellicola positiva occorrerà ripetere il procedimento ora descritto e ciò per tutta la lunghezza del film.

Dalle cose ora dette il lettore avrà visto come per questo lavoro, il quale sostanzialmente non differisce nel caso della colonna sonora, non sia necessario nessun accorgimento e nessuna tecnica specifica.

Il montatore non utilizza, durante l'accoppiamento, che una minima parte del negativo girato e precisamente quella sufficiente a creare una colonna di pellicola della lunghezza del positivo montato; la parte restante è quasi sempre inservibile e, dopo un certo periodo, viene inviata al macero.

Tutti i pezzi di pellicola preparati alla stampa e le colonne missate troveranno ovviamente posto nelle colonne negative ricavate dall'accoppiamento; i pezzi originali che sono serviti a crearle divengono inutili e passano anch'essi tra il materiale destinato al macero.

Terminato l'accoppiamento si riportano in testa a tutti i rolli i segnali di partenza esistenti sulla copia positiva e segnati, come si ricorderà, all'atto del montaggio; si tenga presente che occorre fare lo spostamento dei 19 fotogrammi tra colonna ottica e colonna sonora, ove questo non sia stato ancora fatto sulle colonne positive.

Qualora sorgesse qualche dubbio sulla bontà del lavoro eseguito è bene procedere ad un ulteriore controllo dell'accoppiatrice, controllo che permetta la revisione delle giunte fatte e dei punti in cui esse sono state eseguite.

Se il lavoro è stato eseguito bene, le due copie passeranno a giunte pari, cioè per ogni giunta su positivo se ne troverà una esattamente corrispondente in magazzino, e tutte e due coincideranno sulla linea di fede del blocchetto dell'accoppiatrice.

Si inviano poi tutti i rulli negativi così preparati alla casa di stampa dalla quale ritornano definitive e complete le copie sonore positive richieste.

PAOLO UCCELLO

Problemi artistici della televisione

Questo nuovissimo mezzo rappresentativo che è la televisione ci sta ponendo di fronte ad una serie di problemi, taluni previsti, talaltri insospettati, interessanti sia il piano artistico che i mezzi tecnici, che infine gli aspetti periferici del sistema, cioè i contatti con il pubblico, con la futura massa degli utenti.

Anche da noi queste trasmissioni, che da una fase sperimentale stanno per farsi permanenti, molto interesse hanno suscitato, come era prevedibile. Ma, soddisfatta la prima curiosità per il fatto tecnico, per la conquista in sè stupenda, qualche critica, o meglio qualche discussione ha cominciato ad animare il pubblico e specialmente i cosidetti competenti. Nessuno mette in dubbio che i risultati sono ottimi, che in un'epoca non lontana questi apparecchi si troveranno, per così dire, in ogni casa: i pareri discordi riguardano soltanto il lato artistico del nuovo mezzo.

È un fatto caratteristico: radio e cinema erano nati in umili dimore, con un avvenire senza pretese. Il loro programma iniziale non era che utilitario: parlarsi a distanza, conservare mobili immagini di fatti e persone. L'*Arrivée d'un train dans la gare* di Lumière era già una conquista, una cosa grande e meravigliosa, a veder la quale la folla accorreva a gremire la prima sala di proiezione, per uno spettacolo che ad ogni ora si ripeteva in realtà alla « gare de Lyon ». Forse nessuno pensava che insieme al documento di nuovo genere una nuova arte era nata, e con essa una grandissima industria.

Invece la televisione vede la luce (è proprio il caso di usare l'espressione) in grandi e attrezzatissimi palazzi, dove schiere di tecnici controllano centinaia di valvole termojoniche in complessi che rappresentano il frutto e l'applicazione delle più recenti conquiste nel campo

della fisica, realizzate da una tecnica poderosa. Non solo, ma la neonata ambiziosamente si appropria di quanto trova sottomano di proprietà dei più grandi, per puntare dritta verso lo spettacolo.

Nulla vi è di più complesso della tecnica per un'arte che abbia la ventura di nascere in quest'èra della macchina, e nulla nel contempo ed ancora di più linearmente semplice per ciò che ne testimonia la sua derivazione sostanziale. Questo filo di ectoplasma che lega la forma materiale all'infinito è tanto più nascosto quanto più la forma si arricchisce e si fa complessa. Quando c'è. Poichè l'arte, da suprema espressione dello spirito, tende a trasformarsi in espressione dell'intelletto. E allora non è più arte. Il contemporaneo, l'uomo normale di serie non se ne accorge o quasi, poichè è terribilmente orgoglioso del suo cervello: ma l'esteta sa riconoscere l'oro dall'orpello, l'eterno dal caduco, come un bravo ingegnere che, dall'esame esteriore di una costruzione da fiera sa dire se quella, per avere o no sotto il rivestimento di gesso una intelaiatura di cemento armato, può resistere al tempo od essere destinata a breve vita.

Bisogna al principio cercare possibilmente di prevedere e stabilire che cosa potranno affrontare queste trasmissioni televisive, e sopratutto se la televisione avrà una sua forma particolare, autonoma, diversa da ogni altra sinora esperimentata: che è quanto dire se questo mezzo etereo quant'altri mai può dar vita a sue opere d'arte caratteristiche e differenziate. È opportuno considerare anzitutto il mezzo espressivo nella sua « tecnica fisica »: in questo senso si può impostare un ragionamento rigorosamente esatto di natura dimensionale, partendo dall'esame dei parametri attraverso i quali la realtà ci giunge rappresentata nel caso in esame. L'immagine in chiaroscuro ed in movimento sul piano dello schermo forma la parte visiva con due vettori di spazio ed uno di tempo: a questa si aggiunge la parte acustica, con un proprio spazio ed un proprio tempo sonoro.

Ora una forma simile la conoscevamo, poichè esiste da un pezzo ed è il cinema sonoro: pertanto se ne deve concludere che l'estetica televisiva non può che coincidere con quella estetica cinematografica con la quale ha in comune tutti gli elementi formativi che si chiamano illuminazione, inquadratura, angolo, movimenti, recitazione, taglio, montaggio, ritmo, contrappunto ecc. ecc. Grande o piccolo schermo, arco o tubo catodico, uniche devono risultare le regole di grammatica e di sintassi per composizioni che operano su di noi per mezzo delle stesse vie sensorie egualmente sollecitate.

Infatti il *telecinema*, che consiste appunto nella teletrasmissione di una pellicola girata precedentemente e composta a film con quelle regole, ha un risultato che dal punto di vista televisivo si può definire perfetto.

Ricondotta la televisione, come arte, alla forma cinema, logicamente dobbiamo ammettere, con l'Arnheim, che, dal punto di vista estetico, vien fatto di guardare ad essa con scarso interesse. Poichè per quanto ci si arrovelli e sprema, è difficile pensare a qualcosa di artisticamente compiuto, sia pure nuovo, originale e caratteristico, da trasmettersi per televisione, che non si possa esprimere tale e quale, e forse meglio, o col film o col teatro o con la radiofonia oppure con altro mezzo noto. Resta l'eccezione come eccezione, in dipendenza alle circostanze ed al mezzo stesso: ma questo, se è di conforto a non creare stati d'animo troppo pessimistici, non infirma la conclusione alla quale siamo giunti, valevole per quanto si definisce Arte, per ciò che è corpo al distillato specifico di un Divino universale ed eterno.

Questo distillato, questo verbo il cinema ha saputo e potuto donarcelo, non tanto perchè il campo della ripresa qui non ha praticamente confini, quanto e sopratutto perchè in sede di sceneggiatura e di montaggio si creano per la vicenda filmata uno spazio ed un tempo ideali: cosicchè è proprio nel superamento di quella stessa realtà che ci rappresenta con immagini di realtà la forza del cinema e la sua possibilità di soddisfare nell'uomo contemporaneo quel connaturato bisogno di evasione ideale.

È noto come sia relativamente agevole, mediante forbici, acetone, stampatrice sulle due colonne e « truca » ricavare tutti quegli effetti che generano in definitiva il *ritmo*, elemento basale, perno di ogni forma d'arte svolgentesi nel tempo. A ciò pertanto, ed in dipendenza dal mezzo tecnico stesso, la forma radiovisiva non potrà giungere in modo perfetto che indirettamente, passando per la via della registrazione su film. L'improvvisazione, lo schizzo di getto quale materializzazione istantanea del fenomeno ispirativo, possibile in altre arti, fattispecie pittura e musica, è un fatto qui praticamente sconosciuto, richiedendosi, a causa della complessità formale, una lunga elaborazione della materia per renderla espressione chiara e comprensibile di una idea nitidamente delineata.

Il telecinema viene ad essere così per la televisione quello che il disco o il nastro di acciaio sono per la radio: mezzi ai quali si ricorre per diffondere un'opera composta una volta per sempre a regola d'arte. La differenza tra due audizioni di una radiocommedia, la prima tra-

smessa direttamente dallo studio e la seconda, supposta identica, della medesima, identicamente registrata, è solo una lieve sfumatura di carattere psicologico soggettivo, che si annulla quando l'ascoltatore ignori se quanto si sta trasmettendo *è* o *fu* eseguito. In fondo l'*Eroica*, radioascoltata mentre si eseguisce o a mezzo di una registrazione perfetta, è sempre e solo l'*Eroica*.

Per il telecinema non c'è neppure il fruscìo della puntina o del nastro che possa venire impugnato come argomento a favore della ripresa diretta: è notorio che la trasmissione di pellicole avviene molto bene e tanto meglio se la stampa fu fatta tenendo conto di questa nuova utilizzazione. Poichè la tecnica radiovisiva è alla sua adolescenza: le sue esigenze speciali vanno accontentate, altrimenti si mette a fare i capricci.

In sostanza queste esigenze speciali si riassumono in: cura dell'inquadratura, ripresa in preferenza di primi piani e particolari, tecnica speciale di distribuzione chiaroscurale, montaggio di chiara comprensibilità, positivo trasparente, raccordi che evitano salti di luminosità.

Anche nelle riprese di attualità il film ha ed avrà la sua parte. Non sempre infatti è possibile la trasmissione diretta, come quando per esempio l'avvenimento si svolge o fuori orario favorevole di trasmissione o lontano dalla rete di cavi coassiali o degli eventuali impianti di ponti radio: oppure in siti dove sia impossibile giungere con gl'iconoscopi. Accenno di sfuggita anche al fatto, in sè evidente, che mediante la trasmissione diretta è impossibile ottenere effetti di rallentatore, in linea estetica e spettacolare necessari per certi movimenti (nello sport: salti, lanci, tuffi, ecc.).

Sarà necessaria una organizzazione capace di eseguire ripresa, trattamenti montaggio e trasporto del film nel minimo lasso di tempo, per rendere possibile la trasmissione in serata dell'avvenimento giornaliero effettuatosi magari a notevole distanza chilometrica dal centro emittente.

Fermo restando che la tecnica generale di ripresa rimane in ogni caso analoga a quella cinematografica, credo che si possa praticamente dividere la televisione di attualità in due categorie, e cioè:

a) *Trasmissioni dirette*. In questo caso il tempo televisivo coincide col tempo reale. Infatti non è possibile all'operatore intervenire nel decorso cronologico dell'avvenimento, nel senso di coglierne i tempi più caratteristici e interessanti, per comporli in un insieme continuo riassuntivo. Resta soltanto la analisi spaziale: inquadrare cioè i lati più rappresentativi ed evidenti, ciò che non implica notevoli difficoltà: in fondo

più che valersi di mezzi cinematografici di racconto, qui si rasenta la forma radiofonica. Bisogna ricordare che lo spettatore si trova a seguire l'avvenimento *nel momento stesso in cui si svolge*: per cui l'attenzione è portata ad un grado estremo di tensione, nell'aspettativa di conoscere, ad ogni istante, quello che avverrà nel successivo. E nel caso di manifestazioni sportive questo valore in funzione temporale è talmente predominante che altri fattori estetici possono risultare anche trascurabili.

b) *Attualità registrata.* In questo caso si tratta di vero e proprio cinema. Non solo è possibile l'analisi spaziale e temporale, ma anche la sintesi dell'evento, operazione che si trasmuta in vero e proprio fattore emotivo. Trascorse anche poche ore dall'avvenimento, conosciutone risultato e cronaca o dal giornale o dalla radio, saputosi ormai « come è andata », il televisore domestico alla sera non ci potrà nè dovrà dare che una visione sintetica ed essenziale di commento, direi di illustrazione. Sarà, crediamo, materia più calda e palpitante di un cinegiornale proiettato a distanza di qualche giorno: pertanto non si esclude che tal fatta di documentario possa crearsi un suo stile.

Passiamo ora al telecinema spettacolare, inteso come radiotrasmissione pura e semplice di pellicole spettacolari offerte dal mercato. Per queste, scelta del soggetto a parte, è discutibile se sia conveniente o meno vincolare il quadro televisivo per quasi due ore sopra un solo « capoverso » di programma, per di più ininterrotto. Se dal lato tecnico nulla si oppone, deduzioni su scopi, caratteristiche e condizioni della ricezione televisiva e su costi, orari e criteri distributivi dei programmi consigliano di contenere la durata di queste rappresentazioni (drammatiche o comiche) in limiti più ristretti, ad esempio dai 15 ai 30 minuti, giungendo solo in casi eccezionali a raddoppiare queste cifre: o periodicamente a mettere in onda un film normale.

Si pensa pertanto che accanto a documentari, a corte comiche o a disegni animati, già reperibili sul mercato, altri film possano essere specialmente prodotti per la televisione da case specializzate, con formule combinate di compartecipazione sia con gli enti di diffusione, sia con i noleggiatori, sia con case di pubblicità e propaganda o con enti vari.

La pubblicità, e specialmente quella cinematografica, accanto alla teatrale, sportiva, turistica e giornalistica, trarrà molto profitto dal nuovo mezzo, come dimostra anche l'esperienza di questi primi anni. Basta pensare alle presentazioni (i « prossimamente » dei nuovi film, che già si sono cominciati a diffondere anche da noi.

Tutto sommato, messe le cose a posto con ordine, non c'è proprio da credere che « il telecinema ucciderà la televisione diretta » quanto « la radiovisione ucciderà il cinema », come ci è capitato di udire. Del resto l'industria cinematografica dei principali paesi sta ad occhi aperti, interessandosi vivamente agli sviluppi della televisione: anzi negli Stati Uniti il Comitato della *Academy of the Motion Picture Arts and Sciences* (Accademia cinematografica americana) pubblica una relazione annuale sullo sviluppo del nuovo mezzo considerato dal punto di vista della concorrenza al cinema. In quanto a quest'ultimo, con l'acquisto del nuovo parametro colore sta calzando uno stivale delle sette leghe nei confronti dei suoi diretti inseguitori. Nuovo mezzo di rappresentazione più che mezzo di nuova rappresentazione della realtà, la radiovisione è destinata senza dubbio a costituire un formidabile mezzo di diffusione specialmente quando il livello prezzi potrà abbassarsi e permettere all'apparecchio ricevente di entrare nelle case a sostituire il « cieco » apparecchio radiofonico. Allora i problemi di origine periferica ai quali si accennava in principio si porranno agli enti che operano le diffusioni in una forma che si prevede assai più preoccupante di quanto si è verificato sinora per la radiofonia.

È noto come tra le arti la musica sia stata definita sublime, nel senso che si vale di un mezzo per sua natura immateriale, talchè le forme risultanti — autonome, cioè del tutto indipendenti dalle forme di realtà fisica familiari ai nostri sensi — possono esprimere più liberamente una visione ideale.

Anche se, oltre al suono, consideriamo la parola — più legata ad immagini concrete questa — dobbiamo purtuttavia riconoscere che tra le « rifrazioni » della realtà operate dal prisma interpretatore dell'artista, quella acustica è materia nella quale l'arte stessa crea le forme più pure, ma è anche la meno ricca per documentarci della realtà originaria come la concepisce la nostra esperienza.

Nella televisione (come nel cinema) a questo mondo dell'udito si aggiunge quello della vista: cioè — a meno del colore, del rilievo e di altri fattori secondari — la realtà ci viene rappresentata con molto verismo, in una forma che attraverso lunghe polemiche fu accusata come spuria, discussa, ridiscussa, quindi elevata a rango d'arte quando finalmente si riconobbe che nuovi elementi — inquadratura, movimento, montaggio e quindi ritmo — potevano, dando vita ad una *realtà ideale,* esprimere un mondo poetico, realizzare una visione soggettiva di cose e di fatti.

Ecco la necessità per la televisione di saper presentare la realtà in movimento sapientemente *scelta, illuminata, inquadrata, montata, ritmata e commentata*: dal che la necessità di intervento dell'artista nel processo di ripresa; intervento che, utile per le trasmissioni di attualità, diviene indispensabile in qualunque comunione dell'iconoscopio col racconto, con la vicenda, col teatro. E al teatro, e specialmente al teatro lirico, molti pensano come ad un futuro sviluppo della televisione. Ecco: ascoltare un'opera da « La Scala » e vederla insieme. Questo si diceva anche ai primi tempi del cinema sonoro. Ma il teatro filmato è morto prima di nascere. Così la teletrasmissione di un'opera lirica potrà anche avvenire: ma a parte le difficoltà pratiche di ripresa, ciò sarà solo possibile attraverso una elaborazione televisiva (= cinematografica) dell'azione, almeno per quello che riguarda la parte visiva (1).

La prosa, e, specialmente, la commedia, potranno avere maggior successo sempreché si tratti di lavori adattabili alle speciali esigenze della nuova estetica. Come nel cinema, l'immagine in movimento richiede anzitutto *movimento*, cioè *azione*: ogni stasi è morte, cioè noia. Un magnifico dialogo non basta: un bel volto che canta, fermo in primo piano, non basta: due persone ferme innanzi ad un fondale non bastano.

Potranno dirsi cose interessantissime ed in una forma poetica quanto si voglia: ma tanto vale spegnere allora le valvole del « video » e godersi ad occhi chiusi il sonoro, bastevole in sè stesso ad evocare mobili immagini.

Il quadro visivo, attraverso l'occhio dello spettatore, conduce. È con le immagini che qui si racconta. Come nel cinema, ogni fatto deve avere in esse e nella loro dinamica il suo pieno ed evidente corrispettivo, la sua chiara trasmutazione. L'azione deve *risolversi* in immagini.

E allora, quando veramente ciò avvenga, è dato costatare il fenomeno, che il commento parlato si può, anzi si deve ridurre allo strettamente necessario, quasi parte integrante del corredo musicale-rumoristico. Nasce così il moderno dialogo cinematografico — che è anche dialogo *televisivo* per eccellenza — dalla struttura, come ha scritto il Cavalcanti, « si directe, si "photographique", qu'elle n'admette aucune

(1) Cfr. a questo proposito: S. A. Luciani: *L'opera in film* (« Bianco e Nero », Anno II, n. 4).

disgression, aucune explication d'un fait qui a lieu ailleurs, ni aucune évocation ».

Di questo va tenuto sommamente conto nello scrivere e sceneggiare per la televisione. Sceneggiare significa impadronirsi totalmente del soggetto ed elaborarlo. Per rappresentare televisivamente una qualsiasi azione bisogna televisizzarla in profondità. L'apparecchio ricevente televisivo, come lo schermo cinematografico, non sostiene a lungo verbosità involute e finzioni del genere caro alle scene del teatro. La fredda immagine bidimensionale in chiaroscuro non tollera di venire accompagnata, o, peggio, rimorchiata, dal « peso del piombo tipografico » caro ai soggettisti e ai registi teatrali. Pertanto la comunione dell'iconoscopio con le forme tradizionalmente e tipicamente proprie del palcoscenico, quali il teatro lirico, è completamente inutile anche come tentativo, a parte il fatto dell'esperimento tecnico. Abbiamo detto più sopra che occorre rielaborare la materia: è vero, ma nel caso specifico, tirate le somme, bisognerebbe rifare completamente il testo, creare l'azione, abolire le lunghe « tirate » dei cantanti, riadattare la musica! Sarà in tal modo più spiccio far tesoro della fallita esperienza teatrale del cinema è ricordare quanto da acute menti è stato scritto in merito, in questi ultimi anni.

E sarà cosa più pratica e degna invitare gli autori a comporre qualche cosa di nuovo, di espressamente ideato, tenendo presente che « una forma moderna deve intonarsi alla temperatura ed al ritmo odierno di vita — cito Bragaglia — laddove la scena e le forme del teatro hanno perduto il sincronismo della cadenza con le pulsazioni di questa vita ».

Informandosi a concetti del genere anche in Italia, presso la stazione di televisione dell'E.I.A.R., a Roma, trascorso il primissimo periodo di messa a punto degli impianti, si sono affrontate con successo trasmissioni sperimentali di azioni televisive piuttosto complesse, comportanti riprese in diversi ambienti e svolgentisi secondo una sceneggiatura preordinata. Fra queste « *Fotografie* » che, tratto dalla omonima commedia di M. Padovini, può considerarsi un primo tentativo di trasposizione di un lavoro di prosa; e ancora due comiche, *Le disgrazie di Gedeone*, ideate in particolare funzione della ripresa visiva, che al rendiconto possono accostarsi al genere del vecchio film comico (parlato a parte): ed era questo che sperimentalmente si era voluto.

Sopratutto si voleva vedere fino a qual punto influisse sullo spettatore quel fattore psicologico al quale accennavamo a proposito della trasmissione radiofonica diretta nei confronti della registrazione: cioè in

qual grado si accetta la finzione scenica e si subisce l'influsso della presenza dell'attore, sia pure a distanza di spazio, ma a distanza di tempo *zero*. È evidente che anche la tecnica della recitazione influisce sulla reazione dello spettatore, come inversamente, la presenza fittizia di spettatori agisce sullo stato d'animo dell'attore. Anche nel caso della radiofonia si riscontra lo stesso fenomeno, che per la radiocommedia particolarmente si risolve in un completo ignorarsi fra attori e pubblico. « Cinema e radio — aveva chiosato il Bergeret in un trafiletto comparso sulla « Gazzetta del Popolo » — fanno comunicazioni, ma non creano comunioni: non si forma quella misteriosa corrente che circola nelle sale dei teatri accomunando spettatori con attori e spettatori fra loro, e che si manifesta nel crepitare gioioso degli applausi ».

Per il dramma radiovisivo l'interrogativo era: più cinema o più teatro? Per quanto ci fu dato constatare ci troviamo nelle prime condizioni. Una recitazione teatrale, enfatica, appare stonata sullo schermo del televisore come su quello cinematografico. Viceversa se si esce dalla atmosfera drammatica per entrare nel genere comico ed ancor più di rivista e di varietà, lo spettatore e l'attore, sia pure così distanti, possono in certo senso entrare in confidenza l'uno con l'altro: il primo incoraggiato dagli sguardi, dalle parole e dai gesti rivoltigli dal secondo: questi sopperendo con l'immaginazione alla presenza reale di un pubblico dal quale sa esser veduto ed ascoltato in quel momento. Cosicchè nei casi citati la televisione ha mezzo di staccarsi dal film, direi « riscaldandosi »: ed i suoi sviluppi in questo senso, specialmente nel campo propagandistico e didattico, è immaturo prevedere.

Nel caso di un'azione complessa da trasmettersi bisogna decidersi per l'uno o per l'altro stile, quando beninteso il soggetto lo permetta.

Anche per la televisione, come pel cinema, l'elaborazione pratica del soggetto comincia con la sceneggiatura, cioè con la riduzione della esposizione letteraria, succinta o estesa, di quello che si vuole rappresentare, in una stesura dove, mediante notazioni appropriate, si fissano tutti i particolari realizzativi, dalle battute del dialogo ai dettagli delle scene, dell'azione, delle inquadrature, del commento musicale, ecc. A margine sono notati non più i numeri progressivi delle inquadrature, ma gl'iconoscopi che effettuano la ripresa e i movimenti e le posizioni di questi sul terreno, prefissati in piantine del teatro di ripresa. Pensa il regista, in sede elettrica, ad eseguire un montaggio istantaneo delle inquadrature, così come un suo aiuto, in stretto collegamento, cura il montaggio sonoro, copione alla mano.

Ad esempio ecco come si presenterebbe una sceneggiatura televisiva, nel caso in cui si disponesse di due iconoscopi. Sia la scena iniziale di una comica: il protagonista dorme ancora sul tardo mattino, quando vengono inopportunamente a svegliarlo. In una piantina della scena, oltre alle cose essenziali per lo svolgimento dell'azione, sono segnate le posizioni principali dei due econoscopi di ripresa: quello segnato con la lettera A) dispone di un obiettivo normale, il B) di un lungo fuoco. I numeri indicano dette posizioni. Mentre un iconoscopio riprende l'inquadratura che va in trasmissione, l'altro, momentaneamente inutilizzato, va a postarsi per l'inquadratura che successivamente gli compete. Naturalmente il regista, per mezzo di telefoni, ha pieno controllo sugli operatori e quindi su inquadrature e movimenti di macchina: e con l'aiuto di un assistente, sui movimenti degli attori.

A 1 (C.M.) — *Una camera da letto con mobilio dimesso. Sulla destra una branda con un dormiente. Luce di taglio da una finestra. In c. sonoro un russare.*

(Avv.) — Carrellando avanti si va alla M. F. del dormiente.

A 2 — *Ad un tratto squilla un campanello* (f. c.).

B 1 (Dett.) — *Una mano ferma la soneria di una sveglia sul comò.*

A 2 — *Il braccio rientra sotto le lenzuola e il dormiente* (B indietreggia, *giratosi dall'altra parte, continua il sonno. Trascorrono circa tre secondi e di nuovo squilla il campanello. Il dormiente, che è* Gedeone, *si alza a sede sul letto, afferra la sveglia, la scuote. In quel momento suona di nuovo il campanello.* Ged. *capisce che si tratta del campanello di casa, posa la sveglia, si stira e, sbadigliando*:
GED.: — « Ahhh... questi seccatori, di mattina... ».

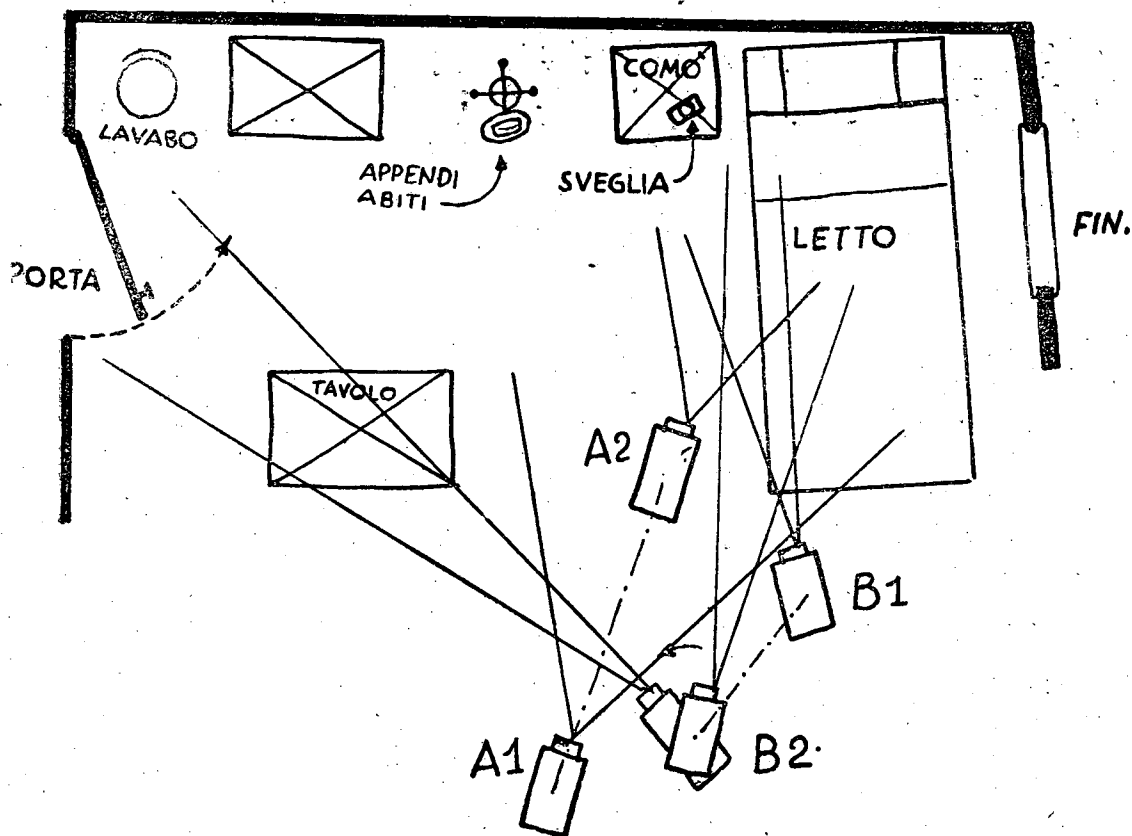
(Pan. rap.) — Si panoramica a sinistra sulla porta. *Frattanto si bussa. Una voce appannata di donna grida, di là dalla porta*:
(f. c.): — « Ehi..., si dorme? Signor Gedeone, aprile...! ».

B 2 (A indietreggia) (M.P.P.) — *di* Ged. *che ha preso un'aria rassegnata. Alzando gli occhi al cielo si gratta in testa, allontana la coperta, si gira e...*

A 1 (F.I.) — *... scende dal letto, avviandosi verso la porta.* (B. panor. sulla porta). *È in camicia da notte. Giunto alla porta si ravvede, torna due passi indietro, stacca da un appendiabito il copricapo, se lo mette in testa e va a tirare il catenaccio.*

B 2 (M.F.) — *di* Ged. *che apre la porta. Appare nel vano di questa la* Padrona di casa *la quale, vedendo* Ged. *in camicia, dà in uno strillo.*

A 1 (Pan.) — Ged. *corre di nuovo sul letto, dove si copre le gambe con la coperta.*

GED.: — « Un momento, signora Filomena... » *e quindi*: « Potete voltarvi, ora ».

Negli uffici programmi di televisione il preposto all'esame dei copioni deve stare con gli occhi aperti. Adattamenti più o meno sommari, compromessi più o meno indulgenti sono da scartare. Una buona sceneggiatura si riconosce a prima vista. La narrazione degli eventi si deve tradurre in sequenze tali da attrarre la massima attenzione su quanto si svolge sullo schermo.

Per questo certi numeri di « varietà » come acrobati, equilibristi, prestigiatori, comici, occultisti, danzatori, ecc., costituiscono dei soggetti televisivi di sicura riuscita, appunto per l'attenzione che attirano sull'immagine visiva: questa non abbisogna più che del commento sonoro strettamente necessario, sempreché inquadratura e movimenti di macchina sappiano mettere in risalto gli elementi più importanti dell'azione.

Abbiamo detto *certi* numeri di varietà: una oculata scelta si impone, poichè, a rigor di termini, gran parte della efficacia, della « presa » caratteristica del numero di varietà, tale come si vede sulla ribalta, va perduta sullo schermo che lo riproduce. Perciò, nonostante tutto, conviene diffidare dei troppo facili entusiasmi ed esser piuttosto con Giovanni Paolucci (v. « Bianco e Nero » n. 2, A. III): come « film e numero di varietà sono due mondi incomunicabili » (poichè, se il cinema, con i film-rivista, ha moltiplicato le risorse visive, nei riguardi dell'attore ne ha svalutato la meravigliosa bravuta nell'eseguire le più difficili cose), « se le figure ed i ritmi del varietà sono stilizzati ad un modo, per il film (e per la televisione, aggiungiamo noi), occorre evidentemente una ricreazione ex novo di quei ritmi e di quelle figure ».

Solo se confrontiamo le caratteristiche dinamiche di questi numeri di varietà con la monotona e statica esecuzione di una canzone o di una scena di prosa possiamo valutarne l'apporto utile al progresso della televisione nei suoi primi passi. E la televisione in questo senso potrà anche in seguito *divertire*, cioè farci dimenticare le fatiche quotidiane, senza pertanto uscire ad un modesto teatro di posa.

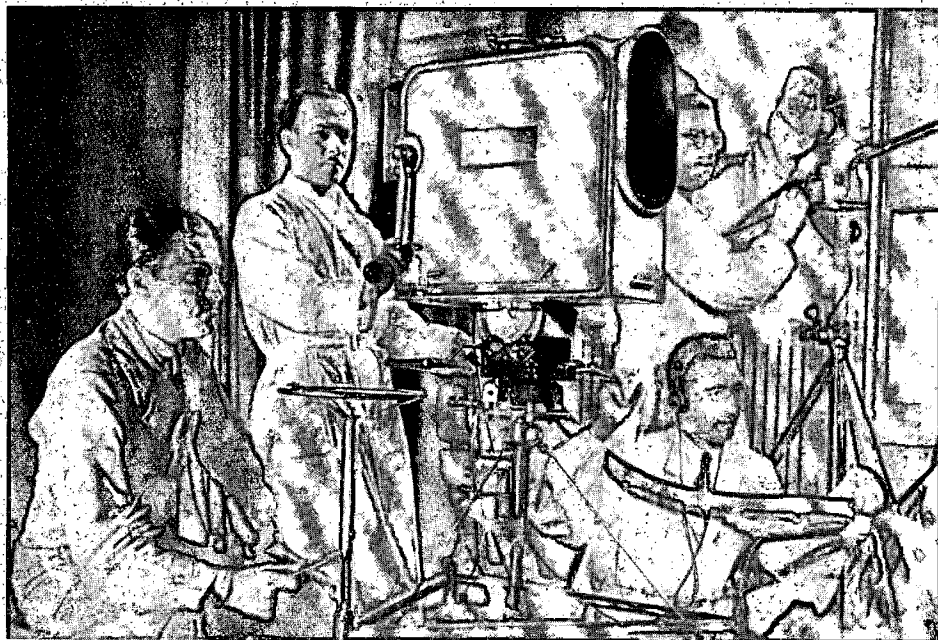
Potranno contribuire imitatori, caricaturisti, commentatori dei fatti del giorno (politica, cronaca, sport) muniti di grandi fotografie, cartine geografiche, disegni: vere *illustrazioni del giornale radio* sinora forzatamente impossibilitato a servirsi di questo commento di straordinaria efficacia. E quindi conversazioni illustrate sull'arte; e presentazione di modelli di abbigliamento, di novità in oggetti per la casa; e teatro di burattini e piccoli scenette ad uso del mondo piccino. Gli esempi potrebbero continuare.

Si dovrà curare molto la presentazione di questi « numeri », cercando esser sempre nuovi ed orgiinali, senza peraltro allontanarsi da una linea di finezza e di aderenza ai soggetti trattati. Nello studio televisivo l'intelligenza deve essere mobilitata in permanenza: sia nella preparazione delle trasmissioni più importanti che nella esecuzione di tutto il programma nel corso del quale idee nate sul momento, e sul momento esaminate ed approvate devono trovare una rapida e indilazionabile realizzazione.

Una coppia di prestigiatori orientali, ad esempio, veniva presentata nella trasmissione della B.B.C. di Londra così:

INQUADR. 1 — Grandi cartelloni illustrati turistici: Tripoli-Tunisi-Egitto... in pan. vert. si scopre lo sportello di un'agenzia di viaggi aerei. Coda di persone. Una coppia acquista i biglietti e si allontana.

Televisione dell'E.I.A.R. a Roma: ripresa di una scena

Ripresa di un duetto

Televisione: L'iconoscopio

Scena movimentata di una teleazione trasmessa dagli studi dell'EIAR di Roma

INQUADR. 2 — La carlinga di un aereo in partenza (rumori sincroni). Personale della compagnia. Sulla scaletta di accesso salgono i due di prima e spariscono nell'interno seguiti da altri viaggiatori (dissolv.).

INQUADR. 3 — (Rumore di un aeroplano in distanza) per diss.: sul fondale di un deserto un arabo facendosi visiera con la mano segue con lo sguardo il supposto velivolo (diss.).

INQUADR. 4 — (diss.). La stessa carlinga del 2. Il portello viene aperto e la scaletta postata da personale di colore della compagnia. Discendono i noti viaggiatori.

INQUADR. 5 — L'ingresso di un tipico locale notturno orientale. La coppia di prima arriva ed entra.

INQUADR. 6 — L'interno del medesimo. Gente in abito da sera ai tavolini. Coppie che ballano al suono di un'orchestra negra. I due entrano e vengono accompagnati ad un tavolo.

INQUADR. 7 — Il direttore di sala annuncia il numero dei prestigiatori.

INQUADR. 8 ecc. — Entrano i prestigiatori ed eseguiscono i loro giochi, variamente inquadrati. Si alternano numeri di orchestra durante i quali si balla. Alternativamente si seguono i due forestieri, fino a quando se ne vanno, ecc.

Come si vede, nulla di trascendente; la narrazione è piuttosto semplice e può anche apparire non priva d'ingenuità: ma è già stata risolta in sequenze d'immagini; e pertanto, se accompagnata da un buon dialogo e ricca di spiritose trovate, può riuscire una cosetta di garbo, anche se scevra da troppe pretese. Trasmissioni di questo genere ne sono state fatte anche da noi, sotto forma di riviste — come *Al cavallino bajo* e *Una crociera in famiglia* dove una tenue azione collegava numerose canzoni e serviva di pretesto per varie trovate più o meno comiche eseguite, anche a soggetto, da nostri versatili attori. Il risultato in genere è stato buono se si considerano i mezzi limitati a disposizione (con un solo iconoscopio si deve « tirare d'un fiato » una sola inquadratura dall'inizio alla fine, sia pure panoramicando e carrellando) ma certo molto discutibili da un punto di vista rigidamente critico.

L'insegnamento che è dato ricavare da queste prove è quanto mai utile. Bisogna ricordare che un pubblico educato da 20 anni di cinematografo è portato ad essere assai più indulgente verso la perfezione tecnica di una si maravigliosa novità, che verso il contenuto di essa. I primi radioabbonati sorvolavano sulle distorsioni dei loro apparecchi, ma, se un cantante stonava, non nascondevano il loro disappunto.

Nei primi tempi almeno la brevità delle scene compiute da mettere in onda costituirà una saggia norma. La trasmissione diretta ininterrotta di un'azione — a meno che non si disponga di apparecchiature multiple, palcoscenici girevoli, teatri vastissimi, ecc. — è piena di difficoltà che sono sconosciute nel vicino campo del cinema (sempre che si voglia eseguire a regola d'arte) per ragioni che vedremo trattando altra volta diffusamente della regìa. Fatte le prove, in linea teorica qui non sarebbe permesso assolutamente sbagliarsi: la trasmissione non si può sospendere e annullare con una croce per ripetere la scena!

Allora la registrazione su pellicola, integrale o intercalata a tratti nella ripresa diretta, potrà alleviare il compito del regista ed allargare le possibilità di ripresa. Quando poi le trasmittenti fossero più di una e il medesimo spettacolo si dovette ripetere, anche il fattore costo entrerebbe in gioco ed in favore alla ripresa su film.

Sotto certi aspetti il carattere « intimo » della televisione, l'ambiente familiare e raccolto nel quale ci giunge si avvicina a quello del cinema in formato ridotto: e appunto le macchine da presa di piccolo formato potranno essere di aiuto in questo senso, a procurare negativi già montati, belli e pronti per la stampa e la trasmissione. Qui, come sappiamo, l'inconveniente della grana dell'emulsione, proprio dei piccoli formati, è superato dall'analisi elettrica dell'immagine, che avviene per righe orizzontali in numero infinito e relativamente piccolo (esattamente 441). Prove eseguite anche da noi hanno confermato che nel campo della trasmissione radiovisiva di film il formato ridotto si trova in assoluta parità col 35 mm. colonna sonora a parte.

Allora i noti pregi delle camere substandard (facilità di manovra, spontaneità dei soggetti ripresi, rapidità di uso e di postazione, economia ecc.) verrebbero valorizzati in pieno. Ne verrebbe fuori una serie di « cortimetraggi » intitolati ad esempio: *Per voi abbiamo visto...* e poi: *Stamane al mercato rionale...* oppure: *Ieri durante la partita di calcio allo Stadio...* od anche: *A zonzo su tetti e comignoli*, *Viaggio umoristico per le vetrine dei negozi cittadini*, *L'ora del rancio nella Caserma Umberto I*, *Trovate autarchiche della nostra gente* e si ptorebbe continuare all'infinito. Naturalmente questa sorta di cortimetraggi televisivi dovrebbe essere ripresa e montata con acuto spirito di osservazione quando non con una certa poesia e almeno con umorismo: ma quanti giovani dei nostri Cineguf non sarebbero all'altezza di questo compito! Ecco prospettarsi un interessante lavoro periferico di collaborazione con i centri universitari di cinema

sperimentale. È da notare che, per le pellicole « mute » in ogni caso è molto facile in sede di trasmissione eseguire una sonorizzazione musicale e romoristica o di semplice commento parlato volta per volta.

Tutto ciò, che sarebbe rischioso proiettare in un comune cinema, appare sotto una diversa luce quando giunge tempestivamente per via radio sullo schermo di un apparecchio televisivo domestico.

Teletrasmissioni su questo tipo, ma di maggiore impegno, potrebbero esser costituite dalla versione televisiva di riusciti documentari radiofonici già eseguiti, sull'esempio di: *Una giornata a bordo di una nave da guerra*, di interesse anche didattico che, ripresi una volta per tutte, sarebbero destinati a formare una filmoteca sempre a disposizione: oltrechè essere magari sfruttati per la programmazione nelle sale cinematografiche, o per scambi con l'estero, costituendo una supplementare fonte d'introiti per gli enti di diffusione.

Alla televisione anche l'inventiva e l'immaginazione di artisti d'avanguardia potrebbe dare il suo contributo. Credo che si potrebbe affrontare con successo la trasmissione di *sintesi televisive*: certe « sintesi teatrali » futuriste, presentate oggi sotto questa nuova e più consona veste, acquisterebbero un nuovo sapore e potrebbero riuscire efficaci. Modellini, trucchi, pupazzi, ombre giapponesi, cartoni animati, verrebbero in aiuto. Qui la barzelletta televisiva, la scena a sorpresa, il paradosso, il fatto alogico, darebbero la mano al dramma metafisico, all'azione mimica di primi piani, alla tragedia di simboli, ed anche nuovamente alla danza, al balletto, alla pantomima. La scenografia si troverebbe di fronte a degni problemi. Concetti come simultaneità, parallelismo, analogia, contrasto, sorpresa, sono perfettamente applicabili in composizioni sceniche per la televisione. Un *dramma di oggetti*, ad esempio, oltre a rispondere in pieno alle simpatie iconogeniche del complesso trasmettente-ricevente, costituirebbe un numero perlomeno più intelligente di quello della subretta che canta, putacaso « Ho comprato un cagnolino ».

Bisogna tener conto anche del relativo grado di perfezione tecnica del mezzo. In un teatro di ombre non si possono rappresentare che drammi elementari. Alla radiovisione, se l'immagine non ha ancora una finezza grandissima di dettaglio, azioni decise, senza troppe sfumature, molto chiare, si adattano perfettamente, meglio se di repertorio umoristico. Comiche a base di classici lanci di torte eseguiti da « clowns » clamorosamente truccati vengono spesso rappresentate negli studi tedeschi.

D'altra parte il problema di trasmettere *televisivamente* una canzone — visti i programmi già in corso — si pone con una certa urgenza e pur non è facile da risolvere con i mezzi tecnici attuali, volendosi rispettare i canoni della estetica più ortodossa. Se vogliamo questo problema non dovrebbe neppure esistere: le canzoni si trasmettono per via radiofonica. Ma siamo ai primordi e troppo spesso l'immagine viene condotta al guinzaglio dalla parola o dal suono: o peggio, si sposa in infelici matrimoni. La televisione è nata in casa della radio: quindi tende a prevalere un abito mentale che la considera prima di tutto quasi un aggregato, un corredo della fonìa, un mezzo per vedere finalmente quanto avviene presso a quel microfono che per anni ci ha testimoniato una realtà soltanto sonora.

Oh Dio quanto sarebbe stato meglio se invece la televisione fosse nata senza parola, come il cinema, come tutti i neonati di questo mondo. Allora con Leonardo avremmo potuto ammonire, con maggior certezza di essere intesi, che « fa peccato contro natura quello che si dice mettere per l'occhio, a volerlo metter per l'orecchio ».

Invece da molti si crede che dar finalmente corpo visibile ad una qualunque radiocommedia, qui sia il miracolo, a compiere il quale basti illuminare un palcoscenico, porvi dinanzi un iconoscopio e tranquillamente iniziare la recita, sotto la guida magari di un qualunque capocomico.

Ma i canoni estetici di questo nuovo mezzo — anche se la fonìa vi ha la sua parte — sono completamente diversi; più difficili e numerosi i problemi e più ardua e faticosa l'elaborazione della materia in quanto più complesso il campo ottico, di almeno un grado superiore (in linea evolutiva) a quello sonoro. Il fonico dovrà lasciare definitivamente la bacchetta al regista: una stretta intesa fra i vari elementi è, come nel cinema, il miglior elemento di riuscita, purchè si verifichi unità d'indirizzo.

Un altro carattere comune al cinema e alla televisione è che la macchina, qui, l'iconoscopio, vede la realtà a modo suo; cioè, come ne trasforma i valori cromatici in toni chiaroscurali, così altera prospettive, proporzioni e posizioni delle cose. Una è la realtà quale la vedono i nostri occhi, altra quale ci viene rappresentata sullo schermo ricevente televisivo. L'iconoscopio, come la macchina da presa, non va perciò puntato a caso, ma guidato, come dicevamo, da un artista del mestiere. Nessuno mette in dubbio che il golfo di Napoli o il volto di Alida Valli siano belli; ma è vero che è possibile fare delle bruttissime fotografie del golfo

di Napoli e della Valli. Come è vero che ad un artista possono riuscire dei capolavori anche quando vada a ritrarre qualche inquadratura al deposito urbano dei rifiuti.

Nei ciechi studi radiofonici sta per penetrare la luce, il complicato mondo delle forme a tre dimensioni. Con questo mondo, che chiama in campo numerose e nuove competenze, è infinitamente più difficile ed ingrato trattare di quel che lo fosse stato antecedentemente con quello dei suoni; per quanto viceversa possa sembrar facile quando non si tenga conto di quella trasformazione alla quale accennavo. Fin qui per quanto è *nell'*immagine: ma queste forme di espressione dotate di movimento raccontano e parlano *coll'*immagine. La regìa, con i suoi problemi, non si arresta al contenuto dell'inquadratura come azione che si svolge sul « quadrato » del teatro di posa: ma si sposta anche e più in un piano di grado superiore; cioè deve tenere in mano le redini dell'inquadratura e del ritmo visivo sonoro con piena conoscenza della tecnica del mezzo e della complessità dei fenomeni che avvengono in questo campo.

L'immagine è molto spesso l'elemento determinante. Non bisogna dimenticare, tornando al caso pratico della canzone, che l'uso del primo piano porta lo spettatore a pochi centimetri dal volto dell'attore o del cantante, a differenza di quanto avviene sul teatro; e quindi, anche non oltrepassando considerazioni superficiali, dobbiamo tener conto del noto fenomeno sottolineato dall'Arnheim in *Nuovo Laocoonte,* che « i movimenti della bocca rappresentano la dimostrazione persuasiva del fatto che l'atto del parlare costringe l'attore ad atteggiamenti monotoni, insignificanti e spesso ridicoli ». E ciò non è poco, anche quando l'interpretazione mimica sia perfetta da parte di un artista, campione di fotogenìa, per la canzone o per il brano d'opera lirica, dove già parola e musica nel campo sensorio fanno alle gomitate per prevalere. Per questo occorre una severa scelta fra i cantanti per televisione, ed una regìa accorta deve indirizzarli verso modelli di recitazione quali ad esempio si possono riscontrare nei film americani di riviste musicali.

L'accennato senso di disagio si accentua allorchè sullo schermo televisivo appare il primo piano di un dicitore di versi. Ha ragione ancora l'Arnheim quando osserva che « la parola poetica produce immagini talmente potenti, surreali e magiche, che sembra quasi ridicolo di volerle raggiungere o addirittura perfezionare coi mezzi del palcoscenico ». Neppure un commento a base di immagini contenutistiche risolverebbe il bisticcio, poichè « essendo un mezzo più concreto e biologicamente

più antico, l'immagine può dare effetti più massicci che il meno primitivo, ma più delicato figlio del tardivo spirito: la parola. Ecco perchè la parola si trova in pericolo quando l'immagine si presenta e sopratutto: l'immagine in movimento! ». Pertanto ci appare sia prudente lasciare il poeta al microfono della radio capace di esprimere tutta l'essenzialità della sua arte.

Il dibattuto problema estetico della fusione di più arti, o meglio di più tecniche, già toccato in particolare dal Croce e affrontato recentemente, nei confronti del cinema sonoro, dal Barbaro, dall'Arnheim, dal Luciani e da altri autori, si riaffaccia per la televisione, in vena di nuove esperienze. Ma in fondo non è la televisione che cerca esperienze, quanto la radiofonia che compie l'esperimento della radiovisione? Sull'apparecchio radio appare un nuovo quadro illuminato che non quello per la ricerca delle stazioni. E l'annunciatrice appare su questo quadro, la misteriosa annunciatrice dalla voce nota, quella voce quasi familiare che ogni giorno fa il suo ingresso in casa nostra dall'oscura grata dell'altoparlante.

È conseguente che la radiovisione, almeno nei primi tempi, starà legata alle sottane della madre prima che farsi amica con la sorella cinematografia. Passato il primo momento di stupore per il fatto nuovo, si comincerà a trovare magari oziosa e ingiustificabile persona la comparsa dell'annunciatrice sullo schermo.

La canzone, il numeretto di varietà hanno offerto la più facile, più adatta e meno costosa materia da esperimento: ma il campo della vista è così vario e vasto che l'occhio elettrico avrà ben modo di posarsi su forme più interessanti e più consone al nostro rinnovato costume. La geniale inventiva della nostra stirpe dovrebbe in questo campo non essere seconda a nessuno.

E poi sarà il pubblico stesso, con le sue richieste, a porre i problemi. Specialmente nel primo periodo di esercizio vero e proprio si farà sentire negli ambienti responsabili questa incertezza d'indirizzo da dare alle diffusioni. Il prezzo non troppo accessibile dei ricevitori destinerà i medesimi ad una classe superiore di utenti, i quali, appagata la curiosità di un primo tempo, esigeranno spettacoli di adeguato livello, sventolando la ricevuta di acquisto dell'apparecchio. Ma bisogna anche andare incontro al popolo, perchè apparecchi radiovisivi si troveranno presumibilmente in sale, circoli, dopolavoro, ritrovi: e i gusti della massa sono alquanto più modesti di quelli della prima categoria.

Dove i desiderata probabilmente si incontreranno sarà nel campo dell'attualità e specialmente dello sport. Trasmissioni visive del Capo che pronuncia un discorso: di una manifestazione di popolo, di una grande partita di calcio, di un incontro di pugilato: tutto ciò nell'istante in cui si svolge, saranno egualmente attraenti per tutti. Qui la « notizia » intesa in senso giornalistico impone una urgenza che il ponte radio risolve nei più perfetto dei modi. Parimente le interviste di personalità, di celebrità del momento e quei commenti illustrati ai fatti del giorno cui già accennavamo.

Trasmissioni di questo genere, effettuate all'estero, sono state accolte e seguite con grande interesse: in Inghilterra ad esempio il Derby di Epsom, le finali del campionato di calcio e dei tornei tennistici a Wimbledon; particolarmente importante l'arrivo di Chamberlain reduce dalle storiche giornate di Monaco. A Berlino ultimamente è stato teletrasmesso l'incontro di calcio con la Nazionale italiana: parecchie centinaia di persone poterono assistere alla ricezione, che si assicura fosse ottima, in varie sale equipaggiate con apparecchi a grande schermo (m. 3,60 × 3).

Sembra che dovrà essere tanto predominante in futuro questo genere di trasmissioni, che qualcuno potrebbe domandare se non è persino ozioso il sollevare problemi spettacolari o in genere artistici. Noi non crediamo, o almeno ci è parso udire in merito pareri così accesi e talvolta contrastanti che non riteniamo sprecato un piccolo contributo a chiarificare le idee.

C'è tempo ancora per discuterne! Le stazioni trasmittenti hanno oggi una portata massima di qualche diecina di chilometri. Il costo delle trasmissioni è elevato, quindi non si potrà contare sopra un numero rilevante di ore di funzionamento giornaliere. Così l'utente avrà a disposizione una sola stazione in ore determinate, quindi non potrà operare quella scelta di programma e di orario caratteristica della radiofonìa. Infine per ora ciò è riservato agli abitanti dei grandissimi centri che possono disporre di una trasmittente ad onde ultracorte.

Frattanto, nel compromesso che si renderà necessario per i primi programmi, sosterranno i ruoli principali l'attualità fin dove è possibile, quindi il telecinema, il programma di varietà orientato verso il genere comico e la commedia. Queste appunto sono le tendenze delineatesi in quei paesi nei quali da qualche tempo si trasmettono regolari programmi di televisione.

ALDO DE SANCTIS

Note e documenti

CENSURA PREVENTIVA

LEGGE 30 novembre 1939-XVIII, n. 2125. — *Concessione del nulla osta per la produzione delle pellicole cinematografiche.*

VITTORIO EMANUELE III
PER GRAZIA DI DIO E PER VOLONTÀ DELLA NAZIONE
RE D' ITALIA E DI ALBANIA
IMPERATORE D'ETIOPIA

Il Senato e la Camera dei Fasci e delle Corporazioni, a mezzo delle loro Commissioni legislative, hanno approvato;

Noi abbiamo sanzionato e promulghiamo quanto segue:

Art. 1

Chiunque intenda produrre una pellicola cinematografica destinata alla rappresentazione nel Regno o all'esportazione, dovrà ottenere, prima di iniziarne la lavorazione, il « nulla osta » del Ministero della Cultura Popolare.

Sono esenti dal nulla osta di cui al presente articolo le pellicole di attualità e i documentari eseguiti dall'Istituto Nazionale L.U.C.E.

Art. 2

L'inizio della lavorazione di una pellicola nazionale, ai sensi del R. decreto-legge 5 ottobre 1933-XV, n. 1414, dovrà essere denunciato al Ministero della Cultura Popolare e all'Ispettorato corporativo competente per territorio.

La denuncia di cui all'art. 10 del Regio Decreto Legge sopra citato dovrà anche contenere l'indicazione dell'ottenuto nulla osta previsto nell'articolo precedente.

Art. 3

Il nulla osta di cui all'articolo 1 della presente legge è condizione indispensabile per poter presentare alla revisione cinematografica la pellicola realizzata.

Art. 4

La dichiarazione che la pellicola è nazionale è rilasciata dal Ministero della Cultura Popolare previo accertamento del concorso delle condizioni richieste dall'art. 6 del R. Decreto Legge 5 ottobre 1933-XI, n. 1414, convertito

nella legge 5 febbraio 1934-XII, n. 320, modificato dall'art. 4 del R. Decreto Legge 20 aprile 1937-XV, n. 861, convertito nella legge 20 dicembre 1937-XVI, n. 2570, e sentito l'Ispettore corporativo competente.

Art. 5

Il nulla osta prescritto dall'art. 3 del R. Decreto Legge 5 ottobre 1933-XI, n. 1414, convertito nella legge 5 febbraio 1934-XII, n. 320, è rilasciato dal Ministero della Cultura Popolare, previo accertamento dell'osservanza delle disposizioni di cui all'art. 2 del decreto legge citato.

Art. 6

Sono abrogate le disposizioni contrarie a quelle della presente legge o comunque con esse incompatibili.

Ordiniamo che la presente, munita del sigillo dello Stato, sia inserita nella Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia, mandando a chiunque spetti di osservarla e di farla osservare come legge dello Stato.

Data a Roma, addì 30 novembre 1939-XVIII.

VITTORIO EMANUELE

MUSSOLINI - PAVOLINI - GRANDI - DI REVEL - RICCI

Visto, il Guardasigilli: GRANDI.

Con circolare diretta agli organismi sindacali e corporativi interessati il Ministro della Cultura Popolare ha dato le seguenti norme, integrative della legge surriportata:

La « Gazzetta Ufficiale » del 7 corrente pubblica la legge 30 novembre 1939-XVIII, n. 2125, con la quale viene disposto il nulla osta preventivo per la produzione di pellicole cinematografiche. Tale legge entrerà in vigore il giorno 22 c. m.

Questo Ministero per promuovere tale provvedimento, ha voluto mettere in essere un potere che gli consenta di fermare tempestivamente le iniziative che non diano affidamento di serietà allo scopo di tutelare sia la produzione nazionale nel suo complesso, sia il diritto da parte del pubblico di pretendere dalla cinematografia nazionale delle pellicole realizzate con rispetto verso l'arte e senza offesa al buon gusto ed alla tecnica.

Infatti lo sviluppo dell'industria, il moltiplicarsi delle ditte, l'inesperienza di alcune società produttrici iniziatesi con deplorevole impreparazione nel settore cinematografico avevano portato alla creazione di film spettacolarmente negativi causando nel pubblico disorientamento e sfiducia, con danno evidente per tutta la produzione nazionale.

Specificatamente si osserva che l'insuccesso di tale produzione era, in ultima analisi, causato dalla mancata elaborazione sia artistica che finanziaria e dalla fretta nella messa in lavorazione delle pellicole, determinata dall'affa-

rismo e dall'interesse personale dei singoli, cause queste, condannabili sotto ogni riguardo.

Dalla dizione della legge in oggetto e da quanto sopra è detto, appare che il nulla osta è indispensabile per iniziare la lavorazione di una pellicola: nulla osta che sarà concesso solo quando si sarà riscontrato negli elementi che concorrono alla buona riuscita della pellicola — per quanto è possibile prevedere — una elaborazione attenta e meditata.

Le nuove disposizioni lasciano in essere pienamente quelle concernenti l'esame preventivo dei soggetti (art. 135 del Regolamento della legge di P. S. approvato con R. D. 21 gennaio 1929, n. 62) e quello della revisione da parte delle Commissioni di censura (art. 76 della legge di P. S.).

Si tratta infatti di momenti, aspetti, necessità del tutto differenti. Il produttore, nel determinarsi sopra un soggetto, ha interesse di conoscere che sopra di esso — anche nella prima stesura — vi siano ragioni di massima che si appongano alla sua realizzazione. Ottenuto l'esame del soggetto presentato, il produttore provvederà alla elaborazione di esso e quindi alla preparazione economica e artistica necessarie per la sua realizzazione. Quando questa frase preparatoria sarà compiuta in tutti i suoi elementi il produttore chiederà a questo Ministero il nulla osta per l'inizio della lavorazione.

È sicura convinzione di questo Ministero che nessun dubbio possa sorgere nell'animo dei produttori che intendano la responsabilità di tale qualifica, sulla possibilità di ottenere il nulla osta in oggetto quando essi seguano le norme del buon lavoro e si intendano nelle singole fasi della preparazione con gli organi del Ministero e con quelli della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo.

Ciò premesso, e giusta anche le intese intercorse con la Federazione Nazionale Fascista Industriali dello Spettacolo ai fini della armonica applicazione delle disposizioni di cui alla legge in esame e di quelle contenute nella norma corporativa pubblicata per decreto del Duce in data 24 novembre 1939-XVIII, n. 1812 (Gazzetta Ufficiale del 15 dicembre 1939, n. 290), relativa alla disciplina dell'esercizio delle attività di produzione di film, il produttore ottenuta l'approvazione preventiva di massima di un soggetto, per ottenere il nulla osta di lavorazione, dovrà presentare direttamente a questo Ministero:

1) Apposita domanda in carta legale (L. 6) con la quale la Ditta richiede di poter iniziare la lavorazione del film. In tale domanda dovranno essere inoltre specificati l'autorizzazione avuta dalla Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo ai sensi dell'art. 1 della norma corporativa succitata e il titolo del film che si intende produrre. Alla detta domanda dovranno essere uniti:

2) La stesura del film che si intende realizzare elaborata in sequenze cinematografiche.

3) Un prospetto sommario indicativo delle caratteristiche del film, dell'organizzazione artistica tecnica e finanziaria, relativa alla realizzazione del film stesso e tutte quelle notizie che il produttore riterrà utile di dare al riguardo.

È ovvio che il Ministero avrà sempre facoltà ove lo ritenga necessario, di richiedere l'amplificazione della stesura del soggetto presentato, notizie e chiarimenti inerenti al film da realizzare come anche di prendere conoscenza della sceneggiatura completa e dei dialoghi.

Le domande come sopra corredate dovranno essere presentate direttamente al Ministero della Cultura Popolare — Direzione Generale per la Cinematografia —. Il Ministero sentirà quindi il parere della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo per quanto riguarda la organizzazione finanziaria dell'impresa e la possibilità economica della ditta a condurre a termine la lavorazione del film di cui all'art. 7 della norma corporativa più volte ricordata.

Il nulla osta del Ministero qualora venga concesso, sarà rilasciato al produttore, e ne sarà data notizia alla Federazione Nazionale Fascista Industriali dello Spettacolo a quella dei Lavoratori dello Spettacolo.

Al riguardo si richiama l'attenzione della Federazione dei Lavoratori dello Spettacolo e della Confederazione dei Professionisti e degli Artisti, e a quella dei Professionisti e Artisti.

Il nulla osta preventivo, infatti, ha importanza anche per quanto riguarda i prestatori d'opera che possono venire in tal modo tutelati contro la improvvisazione o la irregolarità di iniziative cinematografiche.

Come è detto nell'art. 3 della legge, il nulla osta è anche necessario per poter ottenere la revisione del film agli effetti della proiezione nei pubblici locali; esso dovrà essere unito quindi alla domanda diretta ad ottenere la revisione.

Si prega di volere attenersi alle disposizioni sopra riportate e di portare quanto sopra a conoscenza delle categorie interessate.

Da parte sua questo Ministero, mentre sarà sempre come per il passato largo di aiuto, è disposto a fiancheggiare in ogni possibile misura l'attività dei produttori, darà esatta applicazione alla legge avendo di mira unicamente il miglioramento ed il prestigio della produzione cinematografica nazionale.

Nel discorso tenuto alla Camera dei Fasci e delle Corporazioni a conclusione della discussione sul bilancio del Ministero della Cultura Popolare, Alessandro Pavolini ha illustrato, con quella incisività che è propria nel suo stile di scrittore, la vasta portata di questo provvedimento legislativo diretto non già ad « appesantire il necessario controllo morale, cui basta la normale censura, ma per pretendere un alto livello qualitativo ».

Di fronte al perdurare di una produzione cinematografica di mediocre levatura nella quale non erano infrequenti gli infortuni, lo Stato non poteva rimanere estraneo e subire passivamente le conseguenze di improvvisazioni, di avventure a carattere artistico-industriale, d'una mentalità, insomma, che, bandita da ogni altro settore della vita spirituale della nazione sembrava prosperare, per sotterranee ragioni, nel terreno del cinema. E ciò non solo perchè le note provvidenze governative per l'industria cinematografica gli creavano implicitamente il diritto di vigilare più da vicino sulla sorte che alle provvi-

denze stesse sarebbe toccata, e nemmeno solo per creare una garanzia ai milioni di spettatori che si avvicendano nelle sale cinematografiche e che hanno anche essi il diritto di assistere a spettacoli se non perfetti, almeno possibili, ma per una ragione ben più alta e perfettamente rispondente alla funzione sociale attribuita al cinematografo.

Alle provvidenze per l'industria cinematografica sono quindi seguite nel tempo queste disposizioni sulla censura preventiva delle pellicole che rappresentano il progressivo e più deciso intervento dello Stato verso il fatto cinematografico considerato in uno dei suoi momenti più delicati e importanti e già viene richiesto, da qualche giornale, un definitivo interessamento dello Stato perchè le pellicole nazionali vengano catalogate dai competenti organi governativi secondo il livello artistico raggiunto e in base ad esso giudicate degne di poter essere o meno ammesse in tutte le sale cinematografiche.

In tal modo sarebbe organicamente concluso il ciclo delle provvidenze statali per l'industria cinematografica che attraverso successivi stadi si avvierebbe a quella vita strutturalmente e moralmente sana che rappresenta la condizione indispensabile per generare quella cinematografia inconfondibilmente italiana che fosse rappresentativa dell'esigenza spirituale del tempo fascista.

Ci consta che a distanza di circa tre mesi dall'entrata in vigore dei provvedimenti accennati, nel campo dei produttori, nel quale non s'era nascosto qualche timore di eccessivi rigori che avrebbero limitato il raggio delle possibilità produttive, regna la più completa tranquillità. Della qualcosa prendiamo atto giacchè testimonia della presenza di sentimenti indispensabili per l'affermazione del nostro cinematografo e cioè di una consapevole disciplina e d'una serena coscienza.

OPERE LETTERARIE E SOGGETTI CINEMATOGRAFICI

Il Ministero della Cultura Popolare ha diretto recentemente alla Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo la seguente nota:

« Allo scopo di migliorare qualitativamente la produzione cinematografica nazionale, specie per quanto si riferisce alla elaborazione da parte degli scrittori e sceneggiatori dei soggetti per film tratti da opere letterarie italiane e straniere, è necessario che in tali soggetti rimanga inalterata l'unità artistica delle opere originarie.

I necessari ed opportuni adattamenti che l'opera concepita letterariamente deve subire nel momento nel quale diviene materia per una pellicola cinematografica non devono incidere sulla sostanza dell'opera stessa, i dati caratteristici della quale si devono riscontrare nella loro integrità drammatica, una volta eseguito il film.

È infatti indispensabile che nella creazione di un soggetto cinematografico tratto da un'opera letteraria venga tenuto in debito conto non solo il rispetto verso l'opera letteraria portante tale titolo.

Tali esigenze sono dettate oltre che da ragioni di moralità artistica anche dal pieno riconoscimento della funzione culturale del cinematografo la quale

verrebbe a mancare se il patrimonio letterario venisse divulgato a mezzo di film, in modo non rispondente nè alla sua realità nè alla sua dignità.

Per le stesse ragioni concetti analoghi devono ispirare le traduzioni di pellicole estere ».

La nota che abbiamo riportato non ha bisogno di commenti tanto essa è chiara sia pel suo contenuto sia per i motivi che l'hanno ispirata.

Non era infatti possibile continuare a deformare per amore, mettiamo, del lieto fine il mondo poetico di romanzieri o commediografi e la sostanza drammatica delle loro opere con adattamenti e riduzioni arbitrarie. Non ci vengano a parlare di esperienze americane oppure di necessità cinematografiche: il cinematografo ha una sua espressione estetica del tutto indipendente ma se vuol ripiegare dalle sue posizioni e valersi del teatro o del romanzo lo faccia purchè ciò non vada a scapito del teatro o del romanzo e sopratutto purchè non venga compromessa la sua dignità di nuova arte.

Ma un altro aspetto, più recondito, la disposizione ministeriale ha voluto colpire e cioè l'adattamento cinematografico delle opere letterarie così dette popolari (e ne fu maestro non abbastanza deprecato l' 800 francese) che bandite dalla letteratura, bandite non solo da ogni minima e superficiale critica, da ogni mensa come cibi nocivi e stantii, antifascisti nella loro essenza più intima, tendevano a ripresentarsi, appena appena ripassati in qualche nuova salsa, nel nostro cinematografo.

L'adattamento cinematografico non consisteva che nel dissimulare o anche nel sopprimere quegli elementi specificatamente immorali in base ai quali la censura cinematografica preventiva avrebbe bocciato il soggetto presentato.

Con la disposizione ministeriale ciò non è più possibile: niente infingimenti, niente dissimulazioni di soggetti impossibili, niente traduzioni arbitrarie e adattamenti cervellotici di pellicole straniere bocciabili sotto ogni punto di vista: è necessario affrontare il problema di una cinematografia nazionale, fascista, in tutta la sua complessa realtà. Si devono convincere i faciloni, i mestatori, gli avventurieri che nemmeno più il cinema è il campo per le loro imprese.

RICONOSCIMENTO DI NAZIONALITÀ DELLE PELLICOLE

In data 10 febbraio, in una nota diretta alla Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo, il Ministero della Cultura Popolare comunicava le norme interpretative dell'art. 4 del R. D. L. 29-4-37, n. 861, che, come è noto, stabilisce i criteri per il riconoscimento della nazionalità italiana delle pellicole.

In tale nota si stabiliva, per quanto riguarda la maggioranza del personale artistico ed esecutivo, che tale maggioranza doveva intendersi separatamente sia per il personale artistico che per quello esecutivo; e che mentre per il personale esecutivo la maggioranza doveva intendersi in senso assoluto, per quello artistico doveva intendersi come partecipazione effettiva nei ruoli che abbiano rilievo nella realizzazione dei film. Nella nota si ammetteva esplicitamente la possibilità di una partecipazione straniera nella lavorazione delle pellicole dichiarate nazionali ma si precisava, altrettanto esplicitamente, che tale partecipazione dovesse essere strettamente limitata ad alcune persone e non estesa per tutto il complesso artistico di una pellicola.

Il Ministero ha quindi a tal proposito espresso chiaramente il proprio punto di vista: artisti e registi stranieri possono lavorare in Italia a patto che la pellicola rimanga sostanzialmente italiana, non soltanto per il suo contenuto etico e politico (e per questo ci penserà principalmente la censura preventiva sui soggetti e sulle sceneggiature) ma anche nella sua fase realizzativa.

Il Ministro Pavolini ha a questo proposito detto una parola chiara che deve suonare di monito, forse per un errato principio di internalizzazione del film, a sconfinare quando ha affermato che la pellicola italiana deve presentarsi « in Italia e fuori come espressione di gusto nostro e della nostra mentalità » *e ha aggiunto pure:* « Chi tenti meccanici trapianti di complessi esteri tra le pareti dei nostri studi per produrre film in ogni senso stranieri sappia che non gli competerà, e salva ogni altra remora di controllo, nessuna delle agevolazioni disposte per i produttori di pellicole nazionali ».

Lo Stato Fascista infatti non può assistere con le provvidenze stabilite per agevolare l'affermazione di una industria che sia nazionale non solo nel nome ma anche nello spirito, iniziative che a lungo andare si risolverebbero in un danno per la nostra stessa industria cinematografica e comprometterebbero di fronte ai giudizi di tutto il mondo le capacità specifiche dei nostri attori e dei nostri registi.

Il valersi delle collaborazioni straniere — che il più delle volte è indice di una ostinata cafoneria — specie nelle pellicole di maggiore impegno artistico toglie il modo ai migliori elementi del nostro cinema di poter dimostrare le loro reali possibilità sulle quali in definitiva poggiano le nostre speranze per una affermazione che sia espressione di una maturità e di una coscienza.

Il prendere a prestito da altri Paesi attori sia pure di fama internazionale è anche pericoloso giacchè mentre implicitamente non si fa che riconoscere la superiorità dei complessi artistici stranieri, non permette di impostare il problema dei nuovi attori per il nostro cinema nei suoi giusti termini.

È soltanto attraverso una attenta, meticolosa forse anche pedante opera di ricerca, di educazione artistica e di relazione che energie fresche e vitali possono essere immesse nei nostri stabilimenti.

Non voler comprendere questo, e rimandare a tempi migliori il dovere che ha ogni Società che abbia intenti seri di costituire veri e propri vivai di nuovi attori, significa non voler credere, con animo sincero, nelle possibilità costruttive d'una cinematografia fascista.

L'ESITO DEL CONCORSO PER UN SOGGETTO CINEMATOGRAFICO BANDITO DAL MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE

La Commissione giudicatrice del Concorso per un soggetto cinematografico (bandito dal Ministero della Cultura Popolare) composta da Ugo Betti, Guelfo Civinini, Arnaldo Frateili, Augusto Genina, Antonio Pagliaro e presieduta da Vezio Orazi, Direttore Generale della Cinematografia, dopo quattro mesi di lavoro, ha presentato al Ministro della Cultura Popolare le sue conclusioni.

Il numero dei soggetti concorrenti è stato di 866.

Una cosí larga partecipazione dimostra il successo del Concorso e come sia viva l'esigenza di una cinematografia nazionale che porti i segni del nostro tempo.

La Commissione ha fermato la sua attenzione sopra un gruppo di soggetti, eccellenti tra gli altri per qualità inventive e pregi di esecuzione, ma non ha riscontrato tra tutte le opere presentate un lavoro che fosse del tutto rispondente alle finalità e alle esigenze del bando di Concorso e compiuto in tutte le sue parti, in modo da poter essere avviato senz'altro alla realizzazione.

Pertanto la Commissione pur non assegnando il premio unico ad alcun soggetto, ha proposto al Ministro di conferire ai seguenti cinque lavori un premio di ventimila lire ciascuno:

Il compagno puro, motto: « Chi si ferma è perduto »; *La guerra*, motto: « Siamo fra terra e cielo »; *1859*, motto: « L'assente »; *Ribalte*, motto: « Ora e sempre »; *Viveri a secco*, motto: « Meglio cento anni da leone ».

Ha proposto inoltre per la segnalazione alle case di produzione i seguenti lavori:

Francesco Caracciolo; Franco Rasetti Maestro; La città bianca; Leviathan; Luisa Sanfelice; Mastro Don Gesualdo; Quando ero pazzo; Un tricolore in mare; Eleonora Duse.

Ha ritenuto in fine degni di menzione i soggetti seguenti:

Bagliori; Credo; Di la dal mare; Ferruccio; I ciclamini della rupe; I maestri Comacini; La valle dell'avorio; Le due nazioni; Il principe Splendore; Tiberio a cavallo; Una donna, un uomo e i figli.

La Commissione ha quindi proceduto all'apertura delle buste, sono stati riscontrati per i lavori sopra elencati i nomi dei seguenti autori:

PRIMO GRUPPO: *Il compagno puro*, autore: Mario Massa; *La guerra*, autori: Mino Doletti e Stefano Landi, collaboratori: Paola Oietti, Ubaldo Magnaghi, Enrico Usigli; *1859*, autore: Guido Stacchini; *Ribalte*, autrice: Mercedes Mundula; *Viveri a secco*, autore: Leone Concato.

SECONDO GRUPPO: *Eleonora Duse*, autori: Nino Bolla e Cemmiti; *Francesco Caracciolo*, autore: Carmine Bottino; *Franco Rasetti Maestro*, autori: Oreste Gasperini e Giuseppe Mangione; *La città bianca*, autori: Ugo Chiarelli e Vittorio Curti; *Leviathan*, autori: Telesio Interlandi e Umberto Barbaro; *Luisa Sanfelice*, autore: Adriano Nisco; *Maestro Don Gesualdo*, autore: Ezio Girardi; *Quando ero pazzo*, autori: Luigi Chiarini, Umberto Barbaro, Piero Pierotti, Mario Chiari; *Un tricolore in mare*, autore: Arrigo Pozzi.

TERZO GRUPPO: *Bagliori*, autori: Felice Carosi, Giuseppe Orioli; *Credo*, autori: Mario Puccini, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini; *Di là del mare*, autori: Guido Fassò e Vittorio Vecchi; *Ferruccio*, autore: Aldo Fortuna; *I ciclamini della rupe*, autori: Marco Alberici e Barbiano; *I maestri comacini*, autore: Luigi Morandi; *La valle d'avorio*, autore: Ampelio Canali; *Le due nazioni*, autore: Arnaldo Baldaccini; *Il principe Splendore*, autore: Alberto Colantuoni; *Tiberio a cavallo*, autore: Mario Lago; *Una donna, un uomo e i figli*, autore: Leon Viola.

L'esame del risultato di un concorso ha sempre un valore particolare che esce dai limiti di ordinaria amministrazione per assurgere ad un significato di portata più vasta che riflette l'interessamento e l'apporto del pubblico, a cui il concorso era diretto. Infatti la prontezza ed il numero, con cui la massa dei concorrenti ha risposto a questo invito, è l'indice migliore per verificare quanto l'utilità ed il problema, sollevato dal concorso, siano sentiti nella loro importanza sociale e politica.

Ora, giacchè nel recente concorso per un soggetto cinematografico bandito dal Ministero della Cultura Popolare, il numero dei soggetti concorrenti è risultato di 866, è chiaro che il primo scopo è stato raggiunto nel modo più lusinghiero, testimoniando in maniera inconfutabile quanto il problema della cinematografia nazionale sia sentito nella sua importanza fra la massa del pubblico. Ed anche se, con un così largo numero di partecipanti, frequenti e rilevanti dovevano essere gli squilibri nel merito fra un'opera e l'altra, in tutti i lavori c'è stato, nei limiti delle singole forze, il desiderio di giovare al nostro cinema, di dire una espressione nuova per esso.

Un buon seme è stato così gettato, che non tarderà a fare sentire i suoi benefici effetti.

Possiamo intanto concludere che quando un campo della vita nazionale è capace di destare un così vasto interessamento fra il pubblico come il presente, esso può guardare con fiducia all'avvenire.

I risultati del concorso hanno quindi risposto allo scopo per cui fu bandito anche se non sia venuta fuori l'opera perfetta, tale che si imponesse a tutte le altre e che servisse a delineare in modo assoluto le caratteristiche d'una cinematografia nostrana.

Sono però emerse energie fresche, che hanno affrontato con coscienza e preparazione il loro primo incontro con il cinema e dalle quali molto è logico sperare in avvenire.

Premiando il gruppo delle opere migliori si è inteso non solo dare ancora una prova tangibile, concreta dell'interesse continuo con cui dallo Stato è seguito, in tutte le varie fasi, l'evolversi della nostra cinematografia, ma si è voluto segnalare ai produttori un vasto campo di lavoro superiore a quello della media corrente.

Nè è privo di significato che le Case di produzione, avvalendosi della loro competenza tecnica e comprendendo il valore potenziale dei lavori premiati o comunque segnalati dalla Commissione giudicatrice del concorso, abbiano già preso accordi con i singoli autori per portare su di un piano di pratica realizzazione i lavori suddetti.

I film

L'EBBREZZA DEL CIELO

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Incom - *Direttore della produzione*: Sandro Pallavicini - *Soggetto di* Giorgio Ferroni, Domenico Paolella e Giampaolo Callegari - *Sceneggiatura di* Giorgio Ferroni e Remigio Del Grosso - *Dialoghi di* Raoul Quattrocchi - *Regista*: Giorgio Ferroni - *Aiuto regista*: Piero Braccialini - *Operatore*: Vincenzo Seratrice - *Aiuto operatore*: Dario Regis - *Bozzetti e arredamento di* Angelo Zagame - *Costruzioni di* Cesare Limiti - *Montaggio di* Giorgio Simonelli - *Commento musicale di* Amedeo Escobar - *Direzione orchestra e cori di* Ugo Giacomozzi - *Interpreti*: Silvana Jachino, Mario Ferrari, Mario Giannini, Fausto Guerzoni, Aldo Fiorelli, Adelmo Cocco, Franco Brambilla, Minora, Armanda Bianchi, Mignon Cocco, Paolo Ketoff, Alessandra Adari - *Consulenza aeronautica e voli di* Massimo Guerrini - *Sistema di registrazione sonora*: R.C.A. Photophone - *Distribuzione per l'Italia e Impero*: Cine-Tirrenia.

Questo film si distingue dal grosso della produzione corrente italiana per certe qualità giovanili di freschezza e ingenuità.

Il regista ha trascurato però di creare fin dalle prime scene l'atmosfera avventurosa infantile dei ragazzi protagonisti in quel ridente paesello alpino di Asiago.

La costruzione del racconto doveva avere, secondo noi, uno sviluppo cronologico degli avvenimenti, iniziando la vicenda con la presentazione del vecchio castello diroccato dove hanno luogo le adunanze dei ragazzi della « Società del pericolo ». Bisognava insomma che fin dalle prime scene venisse manifestato il tono fanciullesco ed avventuroso di quei ragazzi che pur di volare non esitano ad affrontare difficoltà e pericoli talvolta gravi. Bisognava fare quindi in modo da giustificare il movente di certe azioni notevolmente ingenue, come ad esempio la caccia al falco. Infatti in una scena che ha luogo in casa del parroco Don Michele, il ragazzo Vittorio, eroe della vicenda, così parla in confidenza alla sua compagna, Maria:

VITTORIO: ... Da bambino, quando guardavo il cielo e vedevo passare gli uccelli, pensavo che tutti gli altri animali dovessero invidiarli, anche il leone! Oggi, anch'io li invidio. Quando vedo un falco fermo nell'aria, vorrei sapere cosa c'è in quelle ali che non battono e che lo portano avanti. Anch'io vorrei essere come lui, sorreggermi nel cielo.

MARIA: Ma lui le ali le ha avuto da Dio.

VITTORIO: E io non potrei procurarmele?... Solo che per un momento potessi fermare quel volo, vedere cos'è che...

Scorgendo il fucile appeso alla parete di quella stanza, Vittorio come ispirato dice di aver assoluto bisogno di quel fucile onde attuare una idea: prendere un falco, studiarlo per fare delle ali come quelle in modo che possa egli finalmente volare. Ed infatti il ragazzo non esita ad abbattere col fucile un falco. Gli altri

della « Società del pericolo » lo aiutano a fabbricare le ali di quattro metri con quattro lenzuoli a una piazza e lo assistono febbrilmente a spiccare il volo dall'alto di un dirupo. Altri tentativi o di salti con palloni di fortuna o pertiche, l'entusiasta del volo compie senza esitazione perchè pervaso dal desiderio irrefrenabile di librarsi nell'aria come gli uccelli.

Si direbbe quindi che questo strano ragazzo viva ai tempi di Leonardo. Ma nell'epoca del film l'aviazione non è più un mito. I giovani entusiasti possono facilmente volare o apprendere come si costruisce un aerostato o un volano.

Il film ha inizio nell'età in cui i ragazzi protagonisti sono diventati giovani ufficiali d'aviazione.

Il loro paesello è in festa. Essi ritornano dovo aver compiuto imprese eroiche nei cieli di Spagna. Alla stazioncina la gente del paese è accorsa a festeggiarli. Qualcuno fa accenno al passato, quando quei cari ragazzi si gettavano dall'alto del campanile della chiesa per provare la gioia del volo. Ma le parole furtive non restano impresse all'orecchio dello spettatore.

Il ritmo gioioso della scena d'arrivo alla stazione, con la banda del paese comandata da un tipo buffo, i ragazzini curiosi arrampicati dappertutto, l'emozione dei parenti e del parroco, tutti questi aspetti febbrili non danno adito a pensieri rivolti al passato.

In casa di Vittorio gli amici si riuniscono per festeggiare il lieto ritorno degli aviatori. È il protagonista che con aria trasognata parla alla madre e al parroco del passato, così:

Vittorio: ... Credete proprio che ci sia tanta differenza fra il ragazzino di allora e il giovanotto di oggi? (*In seguito ad una osservazione della mamma egli continua*): Voi, invece, per me siete sempre gli stessi. E con voi, questo paese, questa casa... vedete?... Qualche volta laggiù, ho avuto dei momenti in cui m'è parso di essere tanto diverso, un altro. Durante le azioni, le battaglie, sì, perchè allora... è il dovere che conta e tutto il resto, anche la passione del volo, non so, si dimentica, scompare... ma mi sono sempre ritrovato. E questa mattina, scendendo dal treno, c'era della gente e il paese era in festa, ma era il mio paese, quello di allora, e le persone erano le stesse. E questa casa, la mia camera, la tavola alla quale mi sono seduto con te e col babbo. No, no, non c'è niente di cambiato, ed è tanto bello che sia così...

Vittorio esprime dunque di aver l'animo di fanciullo come negli anni dei suoi primi tentativi di volo. L'indomani del suo ritorno egli sente infatti il desiderio di volare col vecchio aliante come nei giorni di sua fanciullezza. Volando sul paese egli rievoca il passato...

Abbiamo altre volte osservato come le rievocazioni nei film, nonostante che vengano impiegate anche da registi come Marcel Carné o Léonide Moguy, non raggiungono una funzione narrativa aderente alla costruzione cinematografica, almeno che non abbiano particolare motivo di ritornare nel passato mediante *dissolvenze incrociate*.

In *L'ebbrezza del cielo* la rievocazione nuoce, a parer nostro, all'atmosfera delle strane vicende dei protagonisti, del tempo della fanciullezza, appunto perchè nei primi quadri questi personaggi se pur appaiono in una cornice paesana, appartengono ormai al mondo dell'azione di tutti i giorni; essi sono insomma aviatori che ritornano dalla guerra.

L'eroe della vicenda confessa che rivedendo la sua gente, il suo paese, la sua casa e tutte le cose del suo passato, considera come niente sia mu-

tato per lui nel tempo. Ma necessitava che nel film questo pensiero venisse dimostrato con immagini, con materiale plastico. Tuttavia, la casa, le persone, i mobili non trasmettono in noi quel vago potere affettivo che il protagonista prova. Questi elementi risultano freddi al nostro occhio che li vede per la prima volta. Diversamente sarebbe stato se noi avessimo visto prima tutte le cose legate agli avvenimenti remoti degli eroi fanciulli.

Il soggettivismo inerente al protagonista che rivive il passato, si converte subito nei primi quadri in un normale racconto. Rivediamo i ragazzi, il parroco Don Michele, Fausto il più grande e il più tonto della cerchia della « Società del pericolo » è una figura buffa che più volte turba il tono dell'ingenua vicenda. Quest'uomo dovrebbe apparire un povero diavolo di età avanzata che ha l'animo di ragazzo credulone, vittima delle fatiche e dei sacrifici di natura anche finanziaria. La recitazione di Fausto Guerzoni tende invece a fare di questo personaggio una figura caricaturale.

Silvana Jachino e Aldo Fiorelli recitano con molta semplicità. Essi impersonano due giovinetti turbati per la prima volta dall'amore. Le manifestazioni sono ingenue. Si veda ad esempio la scena in cui Franco è in casa di Maria:

Salotto in casa del parroco. Franco entra vestito a festa. Si guarda intorno e chiama Maria. Ma nessuno risponde ed egli rimane in attesa con un bel mazzo di fiori in mano. Si fa coraggio e sale la scala che porta alla camera della fanciulla. Questa sta ultimando la sua toletta poichè quella sera dovrà andare alla festa di beneficenza organizzata dalla « Società del pericolo ». Maria indossa la giacchettina e s'affaccia alla porta. Franco le fa omaggio dei fiori. La fanciulla li gradisce molto e manifesta il suo gradimento sfiorando la guancia sui fiori. Il ragazzo scende giù ad attender che lei sia pronta per uscire. È un po' eccitato per la sorpresa che sta per fare alla ragazza. Guarda intorno sui mobili i diversi regali che egli negli anni passati ha fatto continuamente a Maria. Finalmente la fanciulla appare pronta per uscire. Egli rimane incantato a guardarla. Lei è tanto carina con quel vestito, con quel cappello, con i suoi fiori stretti sul petto.

FRANCO: Sei così bella (*egli confessa*) ed io... io poco fa pensavo a quando eravamo piccoli e non avremmo mai immaginato che un giorno saremmo diventati grandi e... Fra poco sarà di nuovo il tuo compleanno.

MARIA: E tu mi regalerai della musica.

FRANCO: Oh, no. Questa volta no, niente musica.

MARIA: E allora?

FRANCO: Oh, sarà molto più bello.

MARIA: Meglio così. Ma il mio compleanno è ancora lontano. E tu non cercare di confondermi. Questa sorpresa dov'è?

FRANCO: Fuori.

Un'automobiletta vecchio stile attende davanti alla casa del parroco.

MARIA: Che bellezza!
(*Volgendosi verso Franco che sopraggiunge*):

MARIA: Per me?
(*Egli ritrovando la sua gaiezza, si precipita ad aprire lo sportello*).

FRANCO: Per voi, principessa.

MARIA: Oh, principe! E dove andiamo?

FRANCO: Dove preferite. Al vostro castello.
(*Lei indicando la casa*):

MARIA: Ma, principe, è questo cos'è?

FRANCO: Dicevo l'altro.

MARIA: No, no, questa sera sono invitata, c'è una festa in mio onore... o quasi.

Non risulta però abbastanza chiaro il sentimento d'amore della ragazza per Franco. Essendo lei portata ad ammirare l'altro compagno, Vittorio, per le sue gesta ardimentose, non si capisce chiaramente quali dei due ragazzi la fanciulla ami. Forse il regista non ha voluto dare concreta indicazione di questo amore

In una scena seguente a quella che abbiamo dianzi accennato, si ha l'impressione che Giorgio Ferroni abbandoni la vena dell'ingenuità per cadere nel trito convenzionalismo delle scene d'amore e gelosia degli uomini vissuti; ma al culmine dell'azione, il regista fa compiere all'attore Fiorelli un gesto che conferma la spontaneità palpitante dell'amore giovane.

Nel caffè di quel paese è stata organizzata una festa in costume a beneficio della « Società del pericolo » Con l'incasso sarà possibile costruire un nuovo aliante che permetterà finalmente a Vittorio di volare. Tra le persone che partecipano alla festa vi è un autentico aviatore (Mario Ferrari). Egli è capitato la pima volta in quel paese cadendo dal cielo con il suo « vecchio moscone ». Ai ragazzi entusiasti del volo egli ha prestato fede, aiuto. (Forse sarebbe stato opportuno dare più vita nella vicenda del film a questo vagabondo aviatore che dell'entusiasmo dei ragazzi fosse portato ad essere loro protettore). In questo caffè ci sono tutti i componenti della « Società del pericolo ». C'è anche il parroco Don Michele che ormai non considera più come pazzia il desiderio di volare dei suoi piccoli cantori di chiesa.

Maria e Franco giungono con ritardo. La « principessa » ha ancora i fiori avuti in dono dal suo « principe », compagno d'infanzia. Vittorio sbrigato il suo compito di cassiere all'ingresso del caffè, balla con Maria una danza tipica di quel paese. I due ballerini si sorridono dolcemente. Franco osserva turbato dalla gelosia. L'aviatore nota con una certa curiosità i sintomi di amore e gelosia di quel giovane e gli domanda:

AVIATORE: Tu non balli?

FRANCO (*non trascurando di seguire con lo sguardo i due che ballano*): E voi?

AVIATORE: Oh, io ballo solo per dovere di cortesia. Alla mia età. Ma quando ero come te...

FRANCO: Come me? Che cosa facevate?

AVIATORE: (*avvicinandoglisi*): Vedi, alla mia età io non avevo che un'idea, un'idea che m'è rimasta per tutta la vita e che è la stessa che tu, loro, tanti altri avete oggi. Ma allora era diverso. Pensare certe cose era un sogno. E guai a manifestarle. Il meno che potesse capitare era d'essere presi in giro. Ma ad un tratto venne la guerra. In principio anche questo ci sembrò un sogno. Poi vedemmo che questo sogno ci permetteva di realizzarne un altro. Così volammo. Prima per necessità, poi, quelli che restarono, per vivere, sì, per non lasciare che lo spirito si spegnesse a poco a poco. Perchè, vedi, chi ha provato una volta l'ebbrezza del cielo non può più farne a meno. Innalzarsi — ma a costo di non discendere più.
(*Franco ha ascoltato prima con interesse poi con curiosità, infine quasi con divertimento. Quando l'aviatore ha finito, non può fare a meno di approfittare dell'allusione*):

FRANCO: Ci sono delle volte in cui bisogna discendere. Anche se non vogliamo. E quando ci danno la spinta...

AVIATORE: Come?

FRANCO: ... Allora è inutile tenersi, sapete. Inutile fare acrobazie, miracoli. Si va giù e il paracadute non serve. Siete ancora in cielo, ma l'ebbrezza, come voi dite, è già passata. (*Bruscamente*): Vi è mai successo?

AVIATORE (*interdetto*): Beh, qualche volta.

FRANCO: No, mai. Ma cosa credete? Che io stia parlando del vostro cielo, del vostro

volo, della vostra ebbrezza? Sto parlando di me, del cielo come io l'avevo visto, della vita come io l'avevo immaginata. Eh, lo so. Me l'ero immaginata male perchè credevo che certe cose si potessero trovare vicino a noi, senza bisogno di salire. E quando ho provato a salire sul serio... niente da fare: io non avevo le ali...

Il ragazzo parla come persona adulta con un linguaggio che in verità non ci sembra indicato per quel personaggio. Il suo volto è tormentato dalla gelosia. Ma lo scoppio di questo sentimento che fa soffrire si manifesta fanciullescamente come si conviene all'indole di Franco. Egli infatti, bruscamente si allontana dall'aviatore e va via dal caffè. Lo vediamo poi nell'interno della vecchia chiesa sconsacrata dove si sta costruendo il nuovo aliante. Il povero innamorato si sfoga contro l'apparecchio sfondando l'ala col pugno. Egli crede che Maria ami Vittorio appunto perchè questi vola, per cui la contrarietà di Franco si riversa sull'aliante che permette a l'altro di essere privilegiato. Vittorio invece non vola, non affronta i pericoli. E la voce interiore lo ripete fino all'ossessione: « Gli altri non volano... gli altri non volano ». Franco ricorda infatti queste parole rivolte da Maria nel mometno in cui raccomandava Vittorio alla Madonna di Loreto protettrice degli aviatori.

Una scena di piacevole effetto è quella in cui si vede la soubrette Ivette De Valfreury al caffè di San Vigilio. L'artista è seduta al centro di numerosi tavolini tutti vuoti. I paesani sono assiepati a guardare l'attrice che gode della muta ammirazione.

Divertente la trovata del pallone che si gonfia in volo mostrando quale impiego abbiano avuto le scene generosamente date in prestito da quella soubrette padrona della compagnia di operette.

La rievocazione ha fine con il volo dell'aliante. Rivediamo Vittorio sullo stesso apparecchio. Indossa la divisa di ufficiale di aviazione. La gente del paese saluta in alto. L'aereo volteggia sul vecchio castello e sulla chiesa sconsacrata, luoghi di riunione e cantieri della « Società del pericolo ». Quel paese visto dall'alto tinteggiato col sistema Dufaycolor, sembra una miniatura, proprio un paese di sogni e di avventure ingenue come questa narrata con garbo da Giorgio Ferroni.

EDMONDO CANCELLIERI

VALIDITÀ GIORNI DIECI

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Astra Film - *Regista*: Camillo Mastrocinque - *Direttore di produzione*: Fabio Franchini - *Soggetto di* Toddi - *Sceneggiatura di* Camillo Mastrocinque - *Aiuto regista*: Guido Pacifici - *Operatore*: Ugo Lombardi - *Scenografo*: Gino Franzi - *Musica di* Derevischi - *Interpreti*: Laura Solari, Antonio Centa, Luigi Cimara, Sergio Tofano, Guglielmo Barnabò, Lilia Silvi - *Distribuzione per l'Italia*: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche.

Il soggetto di Toddi ha indubbiamente motivi cinematografici atti a dare sviluppo ad un umorismo nostrano, che poteva però risultare nel film con maggiore efficacia.

Ma per quanto il ritmo sia, nel complesso, allegro, l'umorismo non risulta convenientemente potenziato. Si direbbe che gli attori non abbiano agito con rispondenza, se si accettua Sergio Tofano che ha dato con intelligenza al suo personaggio uno stile adeguato. Si consideri, ad esempio, la scena in cui egli, cameriere stilizzato ed accompagnatore di cani a passeggio, volendo dimostrare di essere mortificato, si accosta al muro, si muove e guarda alla maniera dei cani quando vengono sgridati. È evidente che l'attore ha contribuito con la sua fantasia a dare maggior risalto al tono umoristico della scena. Gli altri attori, in verità, non apportano notevolmente ri-

lievo all'azione dei personaggi. Certe battute ideate per ottenere particolari effetti vengono dette quasi meccanicamente, o con debole espressione.

La fotografia rivela in certi quadri l'artificio del trucco sul volto degli attori. Alcuni trasparenti della laguna veneziana non hanno perfetta rispondenza d'inquadratura e tono.

PAZZA DI GIOIA

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Atlas Film - *Produttore*: Giuseppe Gallia - *Regista*: Carlo L. Bragaglia - *Direttore di produzione*: Laurenti - *Soggetto tratto dal film francese "Due cuori e un'automobile"* (*Paris Mediteranée*) *di* Ernest Marischka - *Sceneggiatura e dialoghi di* Aldo De Benedetti, Carlo L. Bragaglia e M. T. Ricci - *Aiuto regista*: M. T. Ricci - *Operatore*: Anchise Brizzi - *Scenografo*: Gastone Medin - *Musica di* Giovanni Fusco - *Interpreti*: Vittorio De Sica, Maria Denis, Umberto Melnati, Paolo Stoppa - *Montaggio di* Mario Serandrei - *Metraggio*: m. 2200 - *Distribuzione per l'Italia*: S. A. Industrie Cinematografiche.

Nell'edizione francese da cui è tratto questo film, vi è una scena che dimostra pienamente lo spirito dell'opera originale. Un principe ricco (Jean Murat) e un'impiegata (Annabella), divengono compagni di viaggio a bordo di una lussuosa automobile, grazie ad un piacevole equivoco. Dopo chilometri di cammino, ad un certo momento l'auto esce da un traforo, di fronte ad un incantevole panorama: la Costazzurra. Il principe ferma l'auto. La fanciulla, profondamente colpita dalla bellezza di quel paesaggio mai visto fino allora, oltremodo felice di vivere come in un sogno in un'atmosfera di contentezza, piange commossa.

Il film svolgeva appunto con garbo gentile e con felici sorprese una straordinaria vicenda di una modesta ragazza che per uno sbaglio fortunato trascorre giorni di felicità.

Nell'edizione italiana, Maria Denis, nella parte di Liliana Casali, non si emoziona per il viaggio come Annabella. La nostra attrice si mostra invece più pratica delle cose di viaggio fatto con economia. Soltanto una notte, affacciandosi al balcone della locanda dove ha preso alloggio, essa s'incanta della pace della campagna. Ma il regista rompe l'incanto con ironia: le zanzare dànno continuo fastidio ed il padrone della locanda sbraita volgarmente.

Il nostro regista ha raccontato piacevolmente. Gli sceneggiatori hanno in parte attinto dalla sceneggiatura del film francese realizzato da Joe May. Hanno lasciato la trovata d'inizio: la tromba dell'automobile come elemento di equivoco e di incontro dei due personaggi principali. Senonchè quando veniva realizzato in Francia *Paris Mediterranée* le trombe delle automobili erano fatte con lunghe maniche, oggi non più, anche nelle «topolino» si preme un bottone per ottenere il suono di avvertimento. Si ha modo quindi di vedere in questo film italiano il contabile Arnoldo Bianchi (Umberto Melnati) possessore di una « topolino » vinta alla Lotteria, con in mano una vecchia tromba di automobile come segno di riconoscimento in attesa nell'atrio di un albergo. L'equivoco avviene nello stesso modo: il Conte Corrado Valli (Vittorio De Sica) mentre conversa per caso con il contabile Bianchi, prende in mano la tromba di riconoscimento. La signorina Casali giunta in quel momento crede che sia quel giovane con la tromba in mano l'autore dell'inserzione apparsa sul giornale per una gita di venti giorni insieme con qualcuno disposto a partecipare alle spese di viaggio con la benzina e le gomme di ricambio.

Vittorio De Sica e Maria Denis recitano con disinvoltura. Gli altri esagerano un po'. Paolo Stoppa eccede, infatti, nelle sue strane e multiformi manifestazioni di gelosia. Melnati non ha freno nelle scene in cui può strafare. Ad un certo punto, perfino la sua « topolino » sussulta con allegria, proprio come nei disegni animati.

ROSA DI SANGUE

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Scalera Film - *Direttore di produzione*: Cesare Zanetti - *Soggetto* tratto dal romanzo « Les compagnons d'Ulysses » di Pierre Benoit - *Dialoghi e sceneggiatura* di M. Basaglia e F. Frachat - *Regista*: Jean Choux - *Aiuto regista*: Gianni Franciolini - *Operatore*: Ubaldo Arata -

Secondo operatore: Giorgio Orsini - *Fonico*: Piero Cavazzuti - *Musica e direzione musicale* di Jacques Ibert - *Scenografia* di Pietro Schild e Alfredo Manzi - *Costumi* di Domenico Gaido - *Montaggio* di Eraldo d'Aroma - *Interpreti*: Viviane Romance, George Flamant, Guillaume de Sax, Paul Amiot, Camillo Apolloni, Clelia Bernacchi, Elodia Maresca, Fedele Gentile, Edmondo van Riel, Geo Bury, Raymond Galle, Marcelle Yrven - *Metraggio* m. 2820 - *Distribuzione per l'Italia*: Scalera Film.

La « rosa di sangue » è Angelica, bella creatura messicana che fa incantare gli uomini del suo paese. Costei esercita fascino non per compiacersi della sua trionfante femminilità, ma per raggiungere una vendetta premeditata, sanguinosa. Eppure questa donna non ha naturali istinti crudeli. Il regista facendola apparire la prima volta sullo schermo, la presenta in un'atmosfera di pace: sdraiata a terra, Angelica parla agli animali che pascolano intorno e rivolge pure parole alle nuvole bianche in cielo. È una donna che non è portata ad arrecare sventura, ma alla vendetta viene spinta dal grande dolore. Un giorno ritornando tranquilla dal pascolo trova la casa saccheggiata, suo padre ucciso, e la sua cara sorellina barbaramente violentata. Gente d'armi ha portato la tragedia in quel pacifico angolo di mondo. Sullo specchio una mano ha tracciato con calligrafia a svolazzi: « Viva Ruiz! ». Angelica crede che autore del nefando delitto sia stato proprio Ruiz, il gagliardo generale ritornato in quel paese, dopo anni di soggiorno in Europa, per combattere e debellare una dominazione di schiavitù e di sorprusi.

La scritta sullo specchio è una trovata cinematografica, che permette poi al regista di far intendere come Angelica individui alla fine, mediante altra scrittura su altro specchio, il vero assassino.

La donna, dopo la sciagura, perseguendo il suo disegno di vendetta, diventa padrona di un eccentrico locale dove gli uomini di quel paese, in prevalenza ufficiali, stanno giorno e notte bevendo e ballando con le ragazze e molti s'innamorano perdutamente di Angelica. Il tenente Ramirez, il pupillo del Generale Ruiz, è sinceramente portato ad amare questa donna che a tutti concede sorrisi ma a nessuno il suo cuore. Il colonnello Alvarez, il più impetuoso dei seguaci del Generale, è anche lui fortemente attratto da Angelica e per amore di lei diviene traditore e non esita a puntare la rivoltella contro il suo Capo. La donna ha spinto il colonnello ad essere il più forte, il più temuto, per portare appunto a compimento la sua vendetta: Ruiz spodestato ed in suo potere avrà alfine il suo castigo. Ma come spesso accade nei film in cui una donna odia dapprincipio un uomo e poi se ne innamora, anche in questa ferraginosa vicenda la protagonista salva l'odiato uomo nel momento di morte. Alvarez non capisce perchè Angelica abbia fatto deviare la mira alla rivoltella; egli non indaga nel sentimento della donna che sta per essere finalmente sua. Ebbro per la vittoria conseguita su Ruiz, se pur in maniera infame, ebbro per il vino che in abbondanza beve onde eccitarsi vieppiù, egli al cospetto di Angelica fa vanto delle sue spacconate e si compiace di scrivere sullo specchio « Viva Alvarez! » con la sua tipica calligrafia a svolazzi. Lei nota la calligrafia, la riconosce. Per *dissolvenza incrociata* la scritta « Viva Alvarez » si trasforma in « Viva Ruiz ». È evidente come in quel momento la donna con raccapriccio penetri nel vero: essa riconosce che l'uomo da lei crudelmente perseguitato è innocente. Tale rivelazione è resa nel film attraverso un espediente semplice ma con efficacia propria del linguaggio cinematografico.

Un altro momento interessante del film è nel montaggio della cavalcata di Ruiz che con i suoi fedeli uomini muove al contrattacco, contro Alvarez e gli altri traditori che si divertono allo spettacolo che le belle ragazze offrono con le loro gambe provocanti con le calze nere. Con un ritmo incalzante, la cavalcata degli uomini risoluti all'attacco s'intercala sullo schermo alle gambe delle donne che all'unisono fanno finta di cavalcare in groppa alle sedie, alle panche o sulla schiena di qualcuno. Il contrasto tra l'impeto dei cavalieri e la mollezza

dei traditori risulta senza dubbio interessante.

Il montaggio intelligente della scena segnalata contrasta però con quello di altre scene che non riescono a destare interesse. Con inusitati movimenti di macchina il regista tende raggiungere inutilmente emotività all'azione che nella parte centrale del film non riesce a toccare quel tono di tensione drammatica che si voleva ottenere. Certi movimenti di macchina sono addirittura inconcepibili. Si veda, ad esempio, la scena in cui Viviane Romance e George Flamant sono nella prigione. L'uomo viene acremente beffeggiato dalla donna che finalmente lo tiene in suo potere. L'obbiettivo inquadra i due *in primo piano;* la macchina si muove sul carrello compiendo esattamente un giro completo attorno ai due. Per quale motivo?

Un altro procedimento del genere riesce invece ad avere una funzione di ritmo. Angelica danza. Mediante un movimento combinato con piattaforma girevile, si ha l'illusione che la ballerina compia un giro vorticoso nella sala gremita di gente. Al ritmo della musica e dei movimenti della ballerina, il movimento rotatorio ha motivo di creare l'effetto voluto.

Un'indovinata carrellata è quella che segue la corsa di Angelica attraverso un campo di fichidindia. Il movimento veloce, agitato, è preceduto da una scena a ritmo lento, grave. Il tenente Ramirez ha avuto da Ruiz l'ordine perentorio di fucilare Angelica colpevole di ciò che sappiamo. Il giovane, che come abbiamo detto, ama profondamente quella donna, si avvia dolorosamente verso il luogo dove lei è prigioniera. Egli sale lentamente la scala. Angelica, chiusa in una stanza sente il rumore della serratura e crede sia giunto il suo momento fatale. Ma il rumore della porta ha fine e non vi entra alcuno. Lei si accosta alla porta, la serratura cede, è aperta. Angelica apre, guarda intorno: nessuno. Sempre guardinga la donna scende la scala, fa pochi passi all'esterno, si arresta di botto sentendo un colpo d'arma da fuoco sparato in quelle vicinanze. Il suo adoratore, Ramirez, non avendo voluto togliere la vita alla donna che egli ama, ha soppresso se stesso, dopo aver dato la possibilità a lei di fuggire. Di fronte a quest'altro fatto di sangue, Angelica corre sgomentata. L'obbiettivo la segue attraverso le piante di fichidindia e di agave, fino alla soglia di un piccolo convento dove la donna giunge e cade a terra con le braccia in alto imploranti.

La conclusione della vicenda svolge un motivo quasi eguale a quello del film *La grande prova* di René Barberis. Ma se l'amore di Ramuntcho riesce a persuadere la donna del cuore ad abbandonare i voti ed il convento, Ruiz non riesce alla fine a distogliere Angelica dalla vita claustrale.

In certe inquadrature di esterni Ubaldo Arata ha raggiunto pregevoli effetti.

La scenografia risente senza dubbio delle costruzioni di altri film sullo sfondo del Messico; ad esempio le scale fanno facilmente ricordare *Lampi sul Messico* di Eisenstein. Di questo regista russo, Jean Choux imita una certa maniera di inquadrare e di tagliare le figure, non riuscendo però nel film a imprimere uno stile personale, proprio a motivo delle diverse maniere di raccontare un fattaccio come quello di *Rosa di sangue.*

La musica di Jacques Ibert bene s'integra all'azione.

I FIGLI DELLA NOTTE

Paese d'origine: Italia (Produzione italo-spagnola) - *Casa di produzione*: Imperator Film - *Direttori di produzione*: Giuseppe Pelagallo e Salvo Valenti - *Soggetto tratto da una commedia di* Torrado e Navarro - *Sceneggiatura di* Aldo Vergano - *Regista*: Benito Perojo - *Aiuto regista*: Ieromino Mihura e Gino Ferrante - *Operatore*: Hans Scheib - *Fonico*: Bruno Brunacci - *Musica di* Costantino Ferri e Molieda - *Montaggio di* Marmen Perojo - *Interpreti*: Estrellita Castro, Miguel Ligero, Alberto Romea, Hortensia Gelabert, Lily Vincenti, Pedro Fernandez Guenca, Bianca Posas, Julio Pena, Emilio Garcia Ruiz, Giovanni Grasso, Walter Grant - *Metraggio*: m. 2560 - *Distribuzione per l'Italia*: Enic.

I figli della notte sono degli uomini sciagurati che menano vita incredibile. Di gior-

no vanno in giro alla caccia di portafogli, di notte dormono nelle grotte a terra come bestie, talvolta a stomaco vuoto.

Tale miseria sopravvive forse nelle pagine dei romanzieri dello scorso secolo che della miseria tessevano vicende di patimenti, ingiustizie e delitti. Oggi certamente nessuno può ammettere che degli individui giovani e sani possano vivere come ci è dato di vedere nel film *I figli della notte.*

Il regista spagnolo Benito Perojo si è ispirato certamente alla vita diseredata degli zingari che vivono di furti e di altri espedienti del genere. Gente randagia che non esita a compiere il « colpo » pur di porre rimedio alla fame. E canti e danze manifestano le rare gioie degli straccioni.

La narrazione cinematografica è lenta. Spesse volte l'obbiettivo si attarda a penetrare a lungo per far capire qualcosa che è facilmente comprensibile fin dal primo mezzo metro di pellicola.

Il regista si compiace di effettuare diversi attacchi-passaggi di scene con elementi formali della stessa specie, come ad esempio i lampioni delle strade e i candelabri dei saloni; e pertanto fa muovere inutilmente la macchina da presa per inquadrare quella tal cosa che gli permette di far attacco con un'altra quasi simile della scena seguente.

CAFFÈ INTERNAZIONALE
(CAFÈ DE PARIS)

Paese d'origine: Francia - *Casa di produzione*: Regina - *Registi*: Yves Mirande e Georges Lacombe - *Soggetto originale e sceneggiatura di* Yves Mirande e G. Lacombe - *Operatore*: Christian Matras - *Interpreti*: Jules Berry, Vera Korène, Pierre Brasseur, Simone Berriau, Jacques Baumer, Carette, Marcel Vallée - *Casa di doppiato*: Palatino-Cinecittà - *Distribuzione per l'Italia*: Colosseum.

Come nel film *Dietro la facciata*, anche in questa opera, Yves Mirande prende spunto da un delitto per scoprire il mondo morale di molte persone testimoni o sospette.

In *Caffè Internazionale* tutti i personaggi più o meno carichi di loro intimi affari, ci fanno assistere alle manifestazione della loro condotta concorrendo tutti a creare una atmosfera di delitto durante una notte di capodanno in un locale notturno di Parigi frequentato da ambasciatori, mercanti di cannoni, giornalisti ricattatori, scrittori, gente mondana e senza alcuna specifica professione fra cui tenitori di case di appuntamento.

La figura predominante è quella di Fleury (Jules Berry) strano tipo di frack di dubbia professione, innamorato di una signora (Vera Korène), moglie del giornalista ricattatore che viene ammazzato con una coltellata alla schiena due minuti prima della fine dell'anno. Incolpato del delitto Fleury dapprincio protesta, poi credendo di salvare la sua donna si dichiara colpevole, mentre invece è innocente. Ma anche la signora, nonostante che dichiari di avere solo lei ucciso suo marito, è innocente. I due amanti danno prova di singolare altruismo mentre d'intorno la gente sotto l'impressione del delitto e dei sospetti dà corso alla natura vera dei sentimenti.

VERSO LA VITA
(LES BAS FONDS)

Paese di Origine: Francia - *Casa di produzione*: Albatros - *Regista*: Jean Renoir - *Direttori di produzione*: Vladimir Zederbaum e Alexandre Kamenka - *Soggetto tratto dal romanzo "Les bas fonds" di* Maxim Gorki - *Sceneggiatura di* Jean Renoir, Charles Spaak, E. Zamiatine e J. Companeez - *Operatori*: F. Bourgas e J. Mercanton - *Tecnico del suono*: Robert Ivonnet - *Scenografia di* E. Lourie - *Musica di* Jean Wiener - *Montaggio di* Marguerite - *Interpreti*: Jean Gabin, Suzy Prim, Louis Jouvet, Jany Holt, Vladimir Sokoloff, Robert Le Vigan, Camille Bert - *Direttore per la versione italiana*: Sandro Salvini - *Casa di doppiato*: Fonoroma - *Metraggio*: m. 2411 - *Distribuzione per l'Italia*: Europa Film S. A.

Il film tratto da un romanzo di Maxim Gorki non rispecchia specificamente l'ambiente russo. Nomi e cose hanno attinenza con il paese di origine. Ma taluni personaggi indossano vestiti che ricordano la gente russa d'anteguerra, altri, invece, vestono quasi come oggi è di moda. Non si capisce quindi esattamente in che epoca la vicenda si svolga. Nonostante gli elemen-

ti disparati ed imprecisi dell'ambientazione, l'atmosfera generale del film ha un'unità di tono drammatico.

Questo film non raggiunge però l'alto livello artistico di altre opere di Jean Renoir.

Ne *La bête humaine* e ne *La grande illusion*, incidendo con solchi profondi le caratteristiche drammatiche, Renoir fa muovere la macchina con molta discrezione. In quest'altro film si direbbe che il regista si sia compiaciuto di muovere la macchina. Si veda, ad esempio, la scena in cui il Barone (Louis Jouvet) entra nelle sale del circolo. Dopo un'inquadratura nel vestibolo, l'obbiettivo segue alle spalle l'attore che avanza verso la sala da ballo. Il Barone attira l'attenzione della gente mondana di quel circolo. Un giovane si ferma al suo passaggio. Continuando a inquadrare dal carrello in movimento verso avanti, l'obbiettivo si volta verso destra per vedere in primo piano quel giovanotto. Dopo pochi secondi, con accostamento panoramico a sinistra l'obbiettivo ritorna a seguire Jouvet.

Un altro movimento comune di carrello è quello che vuol indicare passaggio di tempo. In *La bête humaine,* Simone Simon e Jean Gabin si riparano dalla pioggia in uno dei tanti casotti della ferrovia ed ivi portano a compimento l'irrefrenabile loro desiderio. Dopo aver visto i due che abbracciati si abbandonano sul sedile, l'obbiettivo panoramica lentamente a sinistra ed inquadra un bidoncino su cui sbocca dall'alto l'acqua di un canale. Con dissolvenza incrociata il getto dell'acqua diminuisce fino ad estinguersi; dal bidoncino dell'acqua, non più strabocchevole d'acqua, l'obiettivo inquadra a destra, verso terra sul fango, i piedi dell'uomo poi quelli della donna che si avvicinano. Subito dopo nel quadro seguente i due personaggi in primo piano stretto si stringono l'uno all'altro appagati; lo sguardo luminoso in avanti verso il cielo. Si intuisce facilmente cosa sia accaduto e come il tempo sia passato tra una panoramica e l'altra.

In *Verso la vita* l'impiego del carrello, come passaggio di tempo, non ha superato la meccanicità del movimento. Il ladro Pépel (Jean Gabin) durante una impresa notturna nell'appartamento lussuoso del Barone fa simpatica conoscenza con questo nobile squattrinato. Il Barone gli offre da mangiare quel che è rimasto. I due si trattano da buoni amici. Questa azione ha luogo a tarda ora di notte. I due sono seduti vicino al tavolo. L'obbiettivo lentamente si avvicina, passa in mezzo tra loro, procede in avanti verso la finestra dove si sofferma un poco, poi ritorna indietro inquadrando di nuovo i due che giocano a carte. Pépel e il Barone si sono scambiati gli indumenti: il ladro indossa la veste da camera, il nobile ha in testa il cappello sgualcito dell'altro. Sono passate le ore della notte. Infatti è ritornato il sole.

La scena da Jean Gabin e Louis Jouvet è svolta con singolare bravura. La recitazione, il dialogo, la regia ed il montaggio concorrono perfettamente a dare pregio alla scena dello strano incontro di due personaggi: l'aristocratico che sta per cadere e discendere nei bassifondi, il ladro nato nei bassifondi che aspira ad uscirne. Il dramma ha appunto tale tema principale. Alla fine Pépel per amore di Natacha, scontata la pena di un delitto, si allontana felice dai bassifondi, verso la vita.

Nelle scene di miseria, Jean Renoir riesce a incidere molto meglio che nei quadri in cui appare la gente aristocratica che beve, balla e gioca al circolo. Può darsi che il regista, a differenza delle scene dei bassifondi in cui l'obbiettivo scopre intorno i segni della miseria e li potenzia, abbia voluto dare un tono particolare superficiale ai quadri di lusso.

Per passare dalla scena del circolo a quella in cui Pépel si avvia di notte al suo solito lavoro, il regista fa cantare ad una canzonettista, nell'ambiente aristocratico, un pezzo caratteristico in cui si parla di ladri notturni. La canzonettista con berretto e sciarpa si atteggia ad « apache ». Un appropriato effetto di ombra sul muro rafforza l'illusione. All'inquadratura dell'ombra, segue un angolo di strada dell'ignota città. Pépel cammina speditamente a passi uguali. Ad un tratto si arresta, ma per un attimo guardando avanti. Subito si ha l'impressione che il ladro è al cospetto della polizia. Infatti

dal lato sinistro del fotogramma entra una coppia di gendarmi. Il ladro si scosta da un lato con ossequio volutamente svagato.

La fotografia di Bourgas e Mercanton e la scenografia di Lourie aderiscono all'atmosfera che il regista vuole evocare.

WERTHER
(WERTHER)

Paese d'origine: Francia - *Casa di produzione*: Nero Film - *Produttore*: Seymour Nebenzahl - *Soggetto tratto dal romanzo di* Wolfgang Goethe - *Riduzione di* Hans Wilhelm - *Sceneggiatura di* Max Ophüls e Hans Wilhelm - *Dialoghi di* Ferdinand Crommelynck - *Regista*: Max Ophüls - *Aiuto regista*: Henry Aisner - *Operatori*: Schüfftan, Portier, Bourgassof, Stikler - *Scenografo*: Lourie - *Assistente scenografo*: Max Douy - *Costumi di* Annette Sarradin - *Musica di* Henry Kerblay *su temi di* Gretry, Bach, Beethoven, Mozart, Schubert - *Interpreti*: Pierre Richard Willm, Annie Vernay, Jean Galland, Vitray, Paulette Pax, Jean Perier, Henry Guisol, Roger Degris, Jean Bouquet, Philippe Richard, G. Terny, Léonce Corne, Denis Kerny, Bauchamp, Nossent - *Montaggio di* Gerald Bensdorp e Jean Sacka - *Casa di doppiato:* Cinecittà - *Distribuzione per l'Italia*: Generalcine.

La riduzione cinematografica dal romanzo *Il giovane Werther* di Goethe ha sopratutto pregi fotografici. Tuttavia il tono fotografico aderente alla romantica vicenda non è stato sufficiente a ricreare l'atmosfera dell'opera originale.

La scena che più si avvicina al tono originale dell'opera di Goethe è quella che per breve tempo mostra un angolo della casa di Charlotte mentre si fa della buona musica da camera.

Il commento musicale diretto da Henry Kerblay comprende brani di opere di Bach, Beethoven, Mozart, Schubert.

NOTTE FATALE
(LE PATRIOTE)

Paese d'origine: Francia - *Casa di produzione*: F.C.S. - *Produttore e direttore di produzione*: Nicolas Farkas - *Regista*: Maurice Tourneur - *Soggetto dal romanzo di* Alfred Neumann - *Sceneggiatura di* Oscar Ray e A. Lipp - *Operatori*: Thirard e Nee - *Musica di* Jacques Ibert - *Interpreti*: Harry Baur, Pierre Renoir, Suzy Prim, Colette Darfeuil, Josette Day, Gerard Landry - *Casa di doppiato*: Palatino-Cinecittà - *Distribuzione per l'Italia*: Colosseum.

È la storia dello zar folle Pietro, così come è raccontata dal romanziere Alfred Neumann. Maurice Tourneur è un anziano regista non privo di certe qualità. Predominano nel film le figure di Harry Baur e di Pierre Renoir, questo più contenuto di quello che ha, talvolta, espressioni e atteggiamenti esagerati.

Nella edizione italiana la Russia è diventata un Granducato immaginario.

Rassegna della stampa

DISCUSSIONI SULL'ATTORE DRAMMATICO

Su « Radiocorriere », n. 15, è riportato il testo di una conversazione tenuta alla radio da Celso Salvini *sull'interessante tema dell'attore drammatico.*

Su questo argomento è stato pubblicato da « Bianco e Nero » un saggio di antologia critica a cura di Luigi Chiarini ed Umberto Barbaro che, oltre a riportare gli scritti che si riferiscono alle teorie della recitazione teatrale, pone per la prima volta il problema della recitazione cinematografica e dell'attore creatore.

La radioconversazione del Salvini altro non è che una breve sintesi delle discussioni che si sono susseguite nel tempo sulla tecnica e sulla sensibilità dell'attore teatrale; per i lettori di « Bianco e Nero » non si tratta pertanto di problemi nuovi. Abbiamo tuttavia ritenuto di riportare quasi per intero il testo dell'articolo del Salvini perchè ha il merito di riassumere in poche colonne le teorie sulla recitazione che vanno da Diderot fino a Stanislawsky e che vertono sul tema dell'attore-uomo e dell'attore-scuola, dell'attore, cioè, interprete o creatore, obbediente ad uno stile od obbediente a se stesso.

Diceva Diderot: « Mi occorre nell'attore uno spettatore freddo e tranquillo. Gli richiedo in conseguenza della penetrazione e nessuna sensibilità ».

Diceva invece Maudit Larive: « L'arte d'esser veramente tragico dipende solo dalle emozioni dell'animo; è un talento di ispirazione che esige una sensibilità squisita. Quando il cuore parla, il petto, la testa e tutte le fibre dell'organismo gli sono subordinate, e non gli forniscono che i mezzi necessari alla sua espressione. Ma quando la testa sola vuol rimpiazzare il cuore, lo comprime e lo soffoca ».

Sento chiedermi da qualcuno: « spiegatevi con un esempio ». Ed io mi spiego. L'attore, chiamatelo Roscio o Talma, o Modena o Eleonora Duse, come può, come deve esser definito? Pochi osarono farlo; proprio perchè era e resta una definizione difficile, che va incontro a facili arbitrii; e, con buona pace di Gian Giacomo Rousseau, ci sembra incompleta e inesatta quella che egli ne dette: « Vero comico ed eccellente artista drammatico è colui che ha la potenza di trasformarsi, di prendere un altro carattere fuori del suo, di mostrarsi diverso da quello che è, di appassionarsi a sangue freddo, di dire ciò che non pensa in modo così naturale come se lo pensasse davvero ». *Appassionarsi a sangue freddo*: qui sta il punto; qui, diremo con Amleto, è la questione: questione in senso latino, ovvero domanda. Una domanda che ha messo in agitazione filosofi e poeti, critici e artisti in tutte le età, e che anche oggi — secondo me — si ripropone cogli stessi interrogativi agli uomini del nostro tempo, perchè non è stata risolta. Vogliamo dunque tornare per un momento a colui che per primo se ne occupò su un piano estetico, cioè a Diderot? Chi non ha mai sentito parlare del « paradosso di Diderot »? Pochissimi, credo. Però non molti, oltre la frase tante volte citata, sanno o ricordano in quali termini il filosofo enciclopedista annunziò, alla metà del Settecento, il suo famoso « paradosso sull'attore ». Cerchiamo di ricordarcene. Secondo Dionigi Diderot, come poeta non è colui che si esalta, ma colui che si è esaltato, e come il capo-

lavoro non può essere che l'opera del sangue freddo e non si elabora che nei momenti tranquilli, così l'attore deve essere uno spettatore freddo e tranquillo, e deve rappresentare in virtù di intelligenza e penetrazione, passioni e sentimenti che non lo scuotono nè punto nè poco. Se egli fosse veramente sensibile, in buona fede, come potrebbe recitare tante volte di seguito la stessa parte con lo stesso calore? Anche se si infervorasse alla prima rappresentazione, se riuscisse a infervorarsi ancora alla seconda, sarebbe sfinito e freddo alla terza. Di conseguenza, gli attori che recitano d'anima sono ineguali; le loro interpretazioni risultano alternativamente forti o deboli, calde o frigide, piatte o sublimi. Potranno fallire domani, nel punto in cui avranno trionfato oggi; mentre al contrario, l'attore che recita di riflessione, studiando la natura umana, imitando costantemente qualche modello ideale, sarà sempre lo stesso in tutte le repliche: tutto è stato misurato, combinato, imparato, ordinato nella sua testa. Ripeterà gli stessi accenti, le stesse posizioni, gli stessi movimenti; e il calore avrà i suoi slanci, le sue remissioni, il suo progresso e la sua fine. Corollario di questa teoria, volete saperlo?, è un'affermazione ancora più strabiliante: « *È l'estrema sensibilità che fa gli autori mediocri; è la sensibilità mediocre che fa la moltitudine dei cattivi attori; è la mancanza assoluta di sensibilità che prepara gli attori sublimi* ». Qui il paradosso arriva al suo vertice; e, davvero, a questa negazione *assoluta* di sensibilità noi non possiamo acconsentire. Ma badate che, nel suo principio, la teoria del Diderot si appoggiò a osservazioni infallibili: tanto infallibili, che il « paradosso », pur provocando discussioni e dissensi, creò una legione di proseliti; e scrittori e uomini di teatro d'ogni scuola e nazione ribadirono gli stessi concetti, da Giorgio Hegel che esaminando le qualità dell'attore, parla di talento, intelletto, esercizio e perseveranza, ma non mai di emotività e sensibilità, al nostro Luigi Bonazzi, il compagno d'arte e biografo del Modena, che ci offrì avvertimenti singolari, dettati da un'esperienza sicura: « Come un uomo conosce meglio gli altri che se medesimo, così l'attore ha più chiara l'intuizione di un carattere diverso dal suo, appunto perchè lo vede fuori di sè. Ho veduto quasi sempre i furbi e gli scaltri dipingere egregiamente gli ingenui e gli sciocchi, gli schietti e i temerari, gli ipocriti e i pusillanimi, i mansueti, i tiranni... ». E, più oltre: « Ho veduto attori valenti piangere alla prova, non alla recita; li ho veduti freddi e talvolta scherzosi un momento prima e un momento dopo una grande scena di passione; come ho visto cattivi attori tornare fra le quinte convulsi e ansanti, con la testa fumante, dopo aver pianto davvero senza aver commosso nessuno ».

Ma, mi direte, abbandonando il Bonazzi, non ci furono e non ci sono artisti d'impeto, sempre sinceramente infiammati, forze gregge della natura che non si esprimono se non si scatenano? Da Francesco Lombardi che, in pieno romanticismo, infondeva tanto fuoco nelle sue « parti » che una sera e proprio al « Re » di Milano, mentre raffigurava Emone nell'*Antigone* di Alfieri si dette una pugnalata nel fianco, ferendosi malamente di modo che lo si tenne per morto; a Giovanni Grasso, che, ad ogni recita dei suoi drammi di gelosia, malmenava così furiosamente Marinella Bragaglia, che l'attrice usciva ammaccata e graffiata dalle sue mani? A questo punto entra in scena Costantino Stanislawsky, il creatore con Nemirovitch Dàncenko del Teatro d'Arte di Mosca, l'appassionato amico dell'Italia da poco scomparso, fondatore di una celebre scuola: quella del naturalismo spirituale. Un barbaro sentimentale, dissero i suoi detrattori. Ma un barbaro che ebbe il coraggio di guardare in se stesso e nell'animo dei suoi comici così profondamente che il suo sistema di lavoro dette risultati sorprendenti. Contro le formule e il frigido tecnicismo positivista di Diderot, egli si mise a predicare che l'arte è sopra tutto ispirazione. Non si tratta di recitare: l'essenziale è l'anima dei personaggi: bisogna essere, vivere, esistere, seguendo per così dire la via principale che è nelle profondità dello spirito. Per arrivare a tanto, Stanislawsky immaginò anch'egli un metodo — perchè senza metodo non si costruisce — che consisteva nell'elaborare i mezzi

che potevano permettere all'attore di mettersi in stato propizio all'ispirazione: considerare da prima il lato interiore d'una parte, crearne la vita spirituale, viverla provando realmente sentimenti analoghi ad essa, stimolare il subcosciente alla creazione e imparare a non ostacolarlo. Insomma, contro l'affermazione del Rousseau « appassionarsi a sangue freddo », questo caposcuola infiammato gridò: « Lasciatevi prendere dal dramma! Inconsciamente e intuitivamente, vivete, soffrite! ».

Non si possono immaginare, come vedete, su uno stesso tema, opinioni più divergenti: attore-uomo o attore-meccanico?, attore che sente o attore spettatore di se stesso?, cuore o cervello? La questione — ve l'ho detto in principio — non è risolta, e non sarà risolta forse mai più. Ecco perchè Diderot e Stanislawsky sono più che mai all'ordine del giorno: perchè l'arte dell'attore è una e infinita: una e infinite possono esserne le fonti, le ispirazioni; uno, infiniti e anche nessuno i sistemi. Non per nulla si legge in una lettera di Eleonora Duse: « E pare a voi che d'arte si possa parlare? Sarebbe lo stesso che spiegare l'amore. Da quella *via crucis* ci siamo passati tutti, tutti ne hanno parlato; e nessuno, nessuno, lo ha definito completamente. Si ama come si ama, e si è artisti come si sente... Quanto a me, quando mi rifugerò nel silenzio, dirò di aver posto nell'arte — arte espressione e pensiero — tutta l'anima mia ».

DEL PLAGIO CINEMATOGRAFICO

Ettore Valerio, *su « Autori e scrittori » di febbraio, prendendo lo spunto dalla frequenza con la quale le trame di componimenti letterari o teatrali vengono ridotte ad opere cinematografiche, tratta del problema del plagio filmistico dal punto di vista legislativo offrendo al lettore, nella breve ed esauriente trattazione, una visione reale di ciò che va sotto il nome di furto letterario.*

Premesso che la parola plagio *non è usata nella nomenclatura della legge, l'autore conferma come non si sia ancora trovata una formula legislativa atta a distinguere la lecita utilizzazione di un'opera da quella che costituisce un vero e proprio abuso.*

Il pensiero creativo è come il prisma dalle molteplici faccie che riflette le cose esterne: esso, attraverso l'intimo procedimento psicofisiologico, elabora e trasforma l'esistente, ma non crea la forma, l'involucro che riveste ciò che vive nella realtà concreta della natura e del mondo sociale ed umano.

Il poeta darà il ritmo, il pittore la fusione dei colori, lo scultore l'armonia della linea, il musicista la combinazione dei suoni ma essi non dànno che la forma e un contenuto che *vivono fuori del loro io, e, percepito,* con maggiore o minore attitudine sensitiva, a seconda del temperamento geniale e della preparazione intellettuale.

Bisogna andare, quindi, cauti allorchè si vogliono denunziare ed affermare pretesi plagi o contraffazioni di opere, specie quando si tratti di opere cinematografiche, che nascono dalla collaborazione e fusione di più elementi costituiti dal soggetto, dalla musica, dall'opera del regista o direttore artistico. Senonchè se il soggetto è da considerarsi la parte preponderante, l'ossatura dell'opera cinematografica, su di esso s'innestano gli elementi ambientali che costituiscono la cornice entro la quale si svolge l'azione, e quelli musicali che accompagnano i moti dell'anima, l'atto psicologico dei personaggi.

La complessità dei motivi artistici intrecciantisi nell'opera cinematografica rende sempre più difficile l'indagine per acclarare gli elementi formativi del plagio punibile. Si accusarono di plagio, Virgilio, Tasso, Metastasio, Foscolo, Manzoni, Wagner, Sardou, D'Annunzio (e l'elenco potrebbe continuare) perchè furono rilevate nei testi confrontati delle opere, *somiglianze nei titoli, nei concetti, nella forma,* ma non si badò che vi sono processi di coideazione, specie allorchè si trattano argomenti identici, e non si avvertì che anche modifiche lievi apportate al testo originario possono talvolta trasformare artisticamente un'opera.

Lo stesso soggetto storico in un'opera cinematografica, per esempio, può essere trat-

tato da autori diversi, ma da un attento esame si può constatare se davvero vi sia creazione artistica nonchè la differenza esistente tra la produzione dell'autore A e l'autore B. Non soltanto in tema di soggetti storici, ma qualsiasi argomento può essere trattato da più autori, senza incorrere nel plagio punibile, purchè ciascuna opera abbia una individualità propria.

Per l'accertamento del plagio cinematografico è stato affermato da qualcuno che per soggetto o favola s'intende il fatto su cui s'impernia l'opera, nelle sue linee elementari, cioè con l'indicazione della catastrofe e del motivo che la determina, che si può esporre nel giro di poche parole. Invero si deve dire che esso non è il contenuto dell'opera, ma, tutt'al più, il seme, il nocciolo primitivo. La sostanza o contenuto di questa forma letteraria è dato, invece, dallo svolgimento del fatto nei personaggi, negli episodi, nelle situazioni, ecc.

Se al contrario per soggetto s'intende cotesto svolgimento, bisogna andare molto adagio nel dichiarare la libera utilizzazione. Altri sostengono doversi introdurre una distinzione al riguardo. Se trattasi di un soggetto preso dalla storia, dalla mitologia, dalla natura, su questo soggetto non si può esercitare alcun diritto di privativa; questo diritto è riconosciuto su quel soggetto, storico e naturale, che sia stato per la prima volta trasformato nel dominio della letteratura o dell'arte, allorchè costituisca una creazione.

Nell'indagine dell'esistenza o meno del plagio devesi tener presente se vi sia l'appropriazione abusiva degli elementi creativi artistici. Da noi si ritiene che l'artista, lo scrittore che ha trattato il soggetto nuovo. non acquista l'esclusività su di esso, ma sulla forma di cui l'ha rivestita. In altri termini, il limite sulla libera utilizzazione è una questione di fatto, occorre esaminare se tra le due opere vi sia una riconoscibile identità di rappresentazione, ossia se le due opere costituiscono due diverse rappresentazioni individuali originali o se invece non siano una rappresentazione sostanzialmente unica; e soltanto in questo caso può parlarsi di plagio punibile.

IL RACCONTO ALLA ROVESCIA

Su « Cinema », n. 90, Edmondo Cancellieri *considera, con copiosa esemplificazione, il problema delle rievocazioni in uso nei film grazie alle possibilità espressive della dissolvenza, la quale, permettendo un'apparizione o sparizione graduale delle immagini, si presenta particolarmente adatta ad offrire lo spunto per un tale espediente narrativo.*

Gli esempi hanno avuto inizio fin dal 1917, epoca in cui Victor Sjöström realizzò in Svezia *I proscritti.* In questo film gli infelici protagonisti Halla e Kari dopo un'incalzante fuga si rifugiano in una capanna. Quivi, durante la notte di nevischio, i due rievocano il loro passato.

In *Chapeau de paille d'Italie* di René Clair, un personaggio racconta ciò che gli è accaduto durante una gita. Nella descrizione, i particolari, effettivamente avvenuti e già visti sullo schermo, vengono deformati perchè quell'uomo nel racconto dà diverso risalto alle cose. Il regista ha favorito le burle del personaggio ideando immagini scherzose con un linguaggio cinematografico originale. Altri effetti singolari il Clair ha realizzato in *Les deux timides* nella scena del tribunale in cui un leguleio novellino debutta in difesa di un energumeno giustamente accusato di maltrattamenti verso la propria moglie. La situazione coniugale già apparsa sullo schermo nella sua brutta realtà, viene esposta diversamente dall'avvocato: il cattivo marito ritornando a casa non maltratta la donna, al contrario le fa omaggio di fiori e suona soltanto per lei il violino, appassionatamente. L'apparizione di un topolino sconcerta la difesa. L'avvocato perde il filo del discorso, più volte si interrompe e ripete quanto ha già detto. Attraverso lo schermo assistiamo a divertenti ripetizioni con acceleramenti, marce indietro e quadri fissi.

L'autore considera tutte le possibilità espressive ed artistiche che il processo di rievocazioni delle immagini permette di realizzare. In questo studio sommario e breve, ma preciso nelle indicazioni storiche e nei riferimenti, vengono dapprima messi in ri-

salto i modi narrativi che, dati i mezzi del cinema, si prestano a rendere sullo schermo le rievocazioni ed i sogni con tutte le loro immaginose e fantastiche deformazioni. Si considerano poi le rievocazioni a carattere nettamente realistico di cui mirabili esempi si hanno in Alba tragica *ed in* Conflitto. *Vi sono invece dei film nei quali i continui salti indietro ed in avanti creano un ingiustificato disordine narrativo che costringe lo spettatore ad un inutile sforzo di memoria per riallacciare i fili del racconto. Tali ad esempio*: La brigata selvaggia e L'isola delle vedove. *Interessanti infine sono le rievocazioni che sono create in funzione del racconto cinematografico, nei quali quindi il ricordo del passato occupa evidentemente un posto necessario ai fini dell'economia narrativa come si nota nei film*: La strana realtà di Peter Standish e Crepuscolo di gloria.

In funzione del racconto sono le dissolvenze nel deserto di *Atlantide* di Pabst, come introduzione e fine all'avventura misteriosa dell'ufficiale Saint-Avis (Pierre Blanchar). E in questo film nelle scene che rievocano il dramma, svolto come in un sogno, vi è inserito un altro ricordo, non per dissolvenza ma per stacco. È la famosa scena in cui lo strano parigino ospite da tanti anni nel paese di Antinea (Brigitte Helm) ricorda le origini di questa donna, e vi è uno stacco dal primo piano di colui che sta per rivelare il passato, con attacco al primo piano delle gambe delle ballerine nel can-can parigino fine di secolo. Infine ricorderemo *Fortunale sulla scogliera* di E. A. Dupont. Esso ha inizio in un caffè ristorante di un porto del Pacifico. L'obbiettivo con movimento insolito di carrello descrive l'ambiente in cui la ballerina Eileen (Tala Birel) avendo scorto suo marito, il comandante Kell (Heinrich George), si siede vicino a lui per confidargli la verità sul loro comune passato. Sullo schermo passano allora le immagini della tragedia svoltasi nel faro. Alla fine l'azione ritorna alla prima scena: Eileen ha finito di raccontare la sua triste storia. Essa ha lo sguardo fisso nel vuoto. L'uomo alla fine del racconto si è silenziosamente allontanato lasciando la donna coi suoi ricordi.

NOTE SUL CINEMA

« *Il trucco* — diceva D'Annunzio — *abolisce i limiti delle invenzioni. Io penso che appunto nei trucchi sia la potenza vera e inimitabile del cinematografo* ». Per molti anni, dei trucchi, lo schermo si è completamente dimenticato; e questo, forse, è stato uno dei motivi della sua decadenza. Il parlato, con i suoi vacui formalismi verbali, il suo diluvio di cose concrete e situazioni derivate dal palcoscenico, ha ucciso i trucchi, la fantasia, ha limitato incredibilmente i contorni della nuova arte, « *riducendo il cinematografo* (sono anche queste parole di D'Annunzio) *a una industria più o meno grossolana in concorrenza col teatro* ».

(*L'Ambrosiano* - 30-3).

EMILIO CERETTI

Il cinema è giovane; ma i luoghi comuni già lo insidiano. I luoghi comuni non sono « l'esperienza »: i luoghi comuni sono la pigrizia. Chi non ha voglia di pensare o di osare si rifugia in un luogo comune, in una frase fatta: nella gabbia delle parole.

. . . .

Ora, i luoghi comuni vanno insidiando il cinema. Il primo luogo comune, da noi, è quello del « divertimento ». Siamo tutti d'accordo che il pubblico va al cinema — o al teatro — per divertirsi; ma non è detto che il « divertimento » debba essere un filmetto leggero leggero, e, per essere chiari, noioso. O non si può essere divertenti e, nello stesso tempo « umani »? Perchè la faccenda grave è quella: la esclusione, in quei film, della « umanità ». Non sono fantasia e non sono verità: stanno lì, a mezz'aria, senza essere ironia, senza essere satira, senza palesare una convinzione morale. Procedono incerti, sbandati, annoianti e annoiati: e vorrebbero divertire. « Il « film divertente » è la preoccupazione del produttore: il quale non si è mai sognato di pensare che il « divertimento » non è un fatto epidermico ma un fatto diciamo così spirituale. L'*Amleto* è divertentissimo.

Un altro luogo comune è questo: che, per fare del cinema, l'intelligenza e la cultura non siano necessarie. Anzi: meno intelligenza c'è, meno cultura c'è, più si fa.

(*Il Resto del Carlino* - 18-3).

E. FERDINANDO PALMIERI

Per quanto riguarda i soggetti la questione è vecchia d'una vecchiezza decrepita e le lunghe polemiche accese da quando si discute di cinematografo portano tutte ad una conclusione: quella di scegliere in argomenti reali, sinceri, siano essi psicologici o naturalistici, sentimentali, drammatici o storici, ma sempre capaci di presentarci delle creature di carne e non delle marionette di stoppa.

Qualcuno può obbiettare però che gli americani divertendosi ed interessandoci facevano la propaganda con le ballerine vestite da marinai della marina da guerra, cioè con le marionette. Ma è un errore identificare in queste il nostro scopo. Gli americani cercavano di esaltare, sul pretesto di quelle precoci fanciulle, la loro potenza marinara e facevano così una dimostrazione di pura retorica, mentre noi puntiamo il risultato della propaganda sullo stimolo della coscienza, sul ragionamento induttivo, che è il motore della rivoluzione spirituale e quindi il fattore formativo d'una morale etica ed eroica.

(*Libro e Moschetto* - 2 marzo 1940).

GIOVANNI PASSANTE S.

Gli intelligentoni. Per evitare equivoci e illusioni è bene dire poesia invece di arte, e spirito invece di intelligenza. (Spirito e poesia sono parole poco conosciute nel campo cinematografico o maltrattate). Perchè ogni operatore che studia le sue inquadrature è sicuro di far l'arte, e non c'è uomo comunque impiegato nel cinema che non sia convinto di essere intelligentissimo. Gli effetti di quest'arte e intelligenza sono poi quelli che ognun vede e non occorre descriverli.

Gl'intelligentoni conoscono il loro mestiere; sanno « quel che ci vuole per il pubblico »; e sono capaci di prevedere, dimostrandosi così fini psicologhi, persino quante risate si faranno e quali parole o altri suoni si udranno nella sala di proiezione di una data scena; sanno perfettamente tutti i segreti del successo in cassetta. A sentirli, essi sono oltre che intelligenti e artisti, parenti stretti di ogni umana bellezza; e può darsi che lo siano, nel senso che un dramma colorato di H. Hathaway (*Il sentiero del Pino solitario*) è parente degli affreschi di Masaccio.

(*Incontro* - 10 marzo 1940).

RAFFAELE MARCHI

Il cinema si avvantaggia sempre più sullo spettacolo di prosa, perchè il primo è un divertimento agevole, che richiede un lievissimo sforzo cerebrale; mentre il secondo, ambientando lo spettatore nelle vicende vive e palpitanti della scena, esige uno sforzo mentale di gran lunga superiore. In altri termini, si può costituire fra teatro di prosa e cinema lo stesso rapporto che c'è tra un illustratissimo settimanale e una rivista poetica senza altre immagini oltre quelle che sbocciano nella fantasia alla lettura dei versi. Infatti, il teatro può definirsi un dialogo appena appena figurato, mentre il cinema è una figurazione appena appena dialogata.

(*Il Giornale d'Italia* - 3-3).

PARVUS

In questi ultimi tempi è sorta, tuttavia, una coscienza cinematografica, succeduta a quelle forme meno creative e più ricreative del cinema parlatissimo, forme di un teatro inferiore e decadente. La coscienza di oggi è avvertibile in talune opere; lo smarrimento e la incertezza di un periodo di transizione sono stati superati... Noi non crediamo di dover sostenere una tesi che urti con la industria, che si debbano fare dei film anti-industriali. Sosteniamo piuttosto un rinnovamento della industria... Il pubblico chiede al cinema opere di un certo livello, non spettacoli inferiori a quelli che gli sono offerti dal teatro... Se noi guardiamo

all'arte italiana del passato, alla pittura, all'architettura, alla musica, al poema, ritroviamo una solidissima base, una delle più elevate tradizioni, in cui non può non innestarsi una tradizione del cinema: arte della visione, arte del ritmo.

LUIGI CHIARINI

(*Conferenza al Teatro Sperimentale dei G.U.F. di Firenze*).

IL CINEMATOGRAFO

Vezio Orazi *ha scritto per « Film » questo articoli nel quale si tratta dello spettacolo cinematografico italiano.*

Il numero e la qualità delle pellicole italiane proiettate nella stagione 1939-40 rappresentano un bilancio che nella somma delle sue singole voci può dirsi positivo. Le pellicole infatti che hanno incontrato il favore della critica e del pubblico rappresentano il grosso della produzione che ha affrontato i temi più vari svolgendoli con disinvolta concretezza spettacolare. E l'attivo della stagione risiede appunto nel generale miglioramento della produzione, nella sua più definita maturità.

L'esercizio ha registrato una stagione ottima, pur senza avere allineato i grossi calibri di produzione straniera che si ritenevano indispensabili alla cosidetta cassetta.

Le nuove disposizioni legislative, entrate in vigore il 22 febbraio u. s. e riguardanti la impostazione e l'inizio della lavorazione di pellicole nazionali, hanno incontrato una consapevole e intelligente rispondenza da parte dei nostri produttori che ad esse si sono prontamente adeguati, portando nella fase preparatoria delle loro iniziative quel senso di responsabilità e quella meditazione che appunto le disposizioni stesse intendono promuovere.

Previsione, dunque, favorevole per il nuovo anno cinematografico. Programmi di lavoro densi, iniziative nuove e numerose, alle quali bisogna guardare con fiducia, sia pure al filtro di una severità indispensabile in campo così complesso e difficile.

L'affluire di elementi stranieri, tecnici e artisti, nel mentre attesta la maturità della nostra industria cinematografica, non può allarmare gli attori e i tecnici italiani perchè le provvidenze che il Regime accorda alla produzione andranno esclusivamente a quelle pellicole che avranno chiaro e preciso il segno di una indubbia italianità sia per quanto riguarda i volti, i luoghi e lo spirito della vicenda. È con queste caratteristiche che la cinematografia italiana può vincere sui mercati stranieri.

Per quanto riguarda le pellicole straniere che saranno importate in Italia, si può dire che il loro acquisto sarà regolato tenendo presente il fabbisogno nazionale e senza pregiudizio per la nostra produzione.

Le esportazioni segnano un progresso costante e lusinghiero poichè le nostre pellicole si affermano non più singolarmente ma nel loro complesso ottenendo successi e spuntando noleggi ragguardevoli in mercati che sembravano privilegio di altre cinematografie.

Non il facile ottimismo nè la comoda indulgenza sulle nostre manchevolezze, ma fede, tenacia e metodo, occorrono, per assicurare anche a questo settore del lavoro italiano duraturo successo.

Bibliografia del Cinema

(Continuazione del num. precedente)

MARGADONNA ETTORE M.: *Felix, Mickey, Oswald e Co.* (« Il Convegno », 1930, n. 3-4.

— « *La linea generale* » *e il film russo.* (« Comoedia », 15 giugno-15 luglio 1930).

— *I film chirurgici* (in « Secolo XX », 20 giugno 1930).

— *Cinema ieri e oggi.* (Milano, 1931).

— *Il « parlato »* (in « L'Ambrosiano », 5-2-1932).

— *Serata berlinese* (in « La Stampa » 14 marzo 1933).

— *Inchiesta sul cinema tedesco: crisi e risanamento dell'industria* (in « La Stampa », 21 marzo 1933).

— *Inchiesta sul cinema tedesco: la crisi e i quadri* (in « La Stampa » 28 marzo 1933).

— *Inchiesta sul cinema tedesco: registi della vecchia guardia* (in « La Stampa », 11 aprile 1933).

— *Inchiesta sul cinema tedesco: I giovani* (in « La Stampa », 25 aprile 1933).

— *Conclusioni sul cinema tedesco* (in « La Stampa », 2 maggio 1933).

— *Film senza patria* (in « La Stampa », 13 giugno 1933).

— *Un cine-club modello* (in « La Stampa », 4 luglio 1933).

— *Per lavorare sul serio* (in « La Stampa », 6 febbraio 1934).

— *Medicina e cinema* (in « L'Illustrazione del Medico », novembre 1934).

— *Il film a servizio di Ippocrate* (in « L'Illustrazione del medico », novembre 1935).

— *Inchiesta sul cinema tedesco: Neubabelsberg* (in « La Stampa », 7 marzo 1937).

MARGRAVE SETON: *Successful Film Writing.* (London, 1936).

— *Come si scrive un film.* (Milano, 1939).

MARKGRAF BRUNO: *Kampf des Kino! Warum?* (Leipzig, 1913).

MARIANI VITTORIO: *Guida pratica della cinematografia.* (Milano, 1914).

MARINUCCI VINICIO: *La produzione indipendente americana* (in « Il Lavoro Fascista », 20 gennaio 1935).

MARION DENIS: *Erich von Stroheim.* (« La révue du cinéma », n. 8, novembre 1929).

— *Une éthique du film - II: L'ange bleu.* (« La Revue du Cinéma », n. 18, gennaio 1931).

MÄRKER FRIEDRICH: *Simbolik der Gesichtsformen. Physiognomik und Mimik.* (Eugen Reutsch Verlag-Erlenbach-Zuerich Leipzig 1935).

MARSHALL ARTHUR COLDER: *The Film* (in « The Changing Scene ». London, 1937).

MARSHALL N.: *Music in the Talkies* (in « Bookman » London, 1933, 191).

MARTINI W.: *Tonfilm- Technique in Frage und Antwort.* (Berlin, 1933).

MARTIN H.: *The New Art Film* (in « Canadian Forum », XI-1931, 479).

MASETTI UMBERTO: *I grandi film* (Roma, 1932)

MASSA MARIO: *Introduzione ai pupazzi animati* (in « Bianco e Nero », 1939, n. V, p. 48).

MASSALITINOVA V.: *25 liet v teatre i god v kino* (in « Sovietschii Ecran », 43, 1926).

MATARAZZO RAFFAELLO: *Due tecniche* (in « La Stampa », 5 febbraio 1935).

MATTHEWS BRANDER: *Are the Movies a Menace to the Drama?* (in « North American Rewiew » CCV, 1917; 447-54).

MATTOZZI RINO: *Annuario generale per la cinematografia* (Roma, 1922).

MANGÈ ANDRÉ: *Doug and Joan ou la deuxième génération* (in « La Revue du Cinéma », n. 28, novembre 1928).

MAUROIS ANDRÉ: *La poésie du cinéma* (in « L'art cinématographique », III, Paris).

MAXWELL G.: *The Fascination of the Films* (in « Fortnightly Rewiew » CXX, 1923, 453-59).

MAY BRUNO: *Das Recht des Kinematographen* (Berlin, 1912).

MAY RENATO: *Per una grammatica del film* (in « Bianco e Nero », II, n. 1, 1938).
— *Montaggio dei film-giornali e della attualità* (in « Bianco e Nero », 1939, n. VI, p. 61).

MAZELINE FRANÇOIS: *Jacques Feyder* (in « Cinéma-Ciné » n. 128, 15 novembre 1928).

MAZZETTI AUGUSTO: *Per una scuola nazionale* (in « Il Lavoro Fascista » 16 dicembre 1934).

MECCOLI DOMENICO: *Caratteri di Sternberg* (in « Il Lavoro Fascista », 2 dicembre 1934).
— *Quattro chiacchiere con Blasetti* (in « Il Lavoro Fascista », 9 dicembre 1934).
— *Un regista italiano: Camerini* (in « Il Lavoro Fascista », 3 febbraio 1935).
— *Idee di Pudovchin* (in « Il Lavoro Fascista », 11 maggio 1935).

MEES C. E. K.: *Motion Pictures in Natural Colours* (in « Camera Craft », v. 35, 303-305, 1928).
— *Photography* (London, 1936).

MEIGHEN E. L. M.: *Le code du cinéma* (Paris, 1921).

MEIERHOLD V.: *Kino* (in « Sovietschii Ecran » N. 41, 1929).

MEINEL WALTER: *Hilfsbuch für die Prüfung des Kinovorführers in Frage und Antwort* (Berlin, 1925, 2ª ed.)

MÉLIÈS GEORGE: *Un superfilm del 1902* (in « Cinema », Roma, VI, p. 217).

MENCKEN H. L.: *Prejudices* (6th, series N. Y., 1927).

MENDEL G. V.: *Ins Zauberreich des Films* (Berlin, 1930).

MENDEL Dr. u. F. FELIX: *Der praktische Vorführer* (Berlin).

MENZIES W. H. C.: *Cinema Design* (in « Theatre Arts Monthly », XIII, 1929, 679-83).

MESGUICH FELIX: *Tour de manivelle - Souvenirs d'un chasseur d'images* (Paris, 1933).

MESSEL R.: *This Film Business* (London, 1928).

MESSTER OSKAR: *Main Weg mit dem film* (Berlin, 1936).

MEUNIER-SURCOUF C.: *Hollywood au ralenti* (in « L'art cinématographique » V).

MEYER E. FRANZ: *Die Besteuerung des Lichtspielwerbes durch die Deutschen grosstaedte* (Greifswald, 1922).

MIEHLING RUDOLF: *Sound Projection* (N. Y., 1929; 2ª ed. 1930).

MIERENDORFF C.: *Hätte ich das Kino!* (Berlin, 1920).

MIHAILOF A.: *K vaprosam teorii Kino* (in « Sovietsoc Kino », 1935).

MIHALY DENES VON: *Der sprechende Film* (Berlin, 1928).

MIKLASCESCHI CONSTANTIN: *Svucovoe Kino* (Berlin, 1929).

MILNE PETER: *Motion Picture Directing* (London, 1922).

MINNEY R. J.: *Hollywood by Starlight* (London, 1935).

MINSTERBERG A.: *The Photoplay* (1916).

MIRSKY R. S.: *The Background of the Russian Films* (in « London Mercury », XXIV, 1931; p. 53-64).

— *Soviet Film* (in « Virginia Quarterly Rewiew », VII, 1931, p. 522-32).

— *Literature and Film in Socialist Russia* (N. Y., 1932).

MITCHELL M. ALICE: *Children and Movies* (Chicago, 1929).

MITCHELL R.: *Creative Theatre* (N. Y., 1929).

MIKY J.: *Emil Jannings* (Ed. Pascal, Paris, 1927).

MOHOLY NAGY L.: *Malerei Photographie Film* (München, 1925, 2ª ed., 1928).

MOLCIANOWSKI: *Come si truccano...* (Ed. Ulrico Hoepli, Milano 1930).

MOLEY RAYMOND: *Are We Movie Made* (New York, 1938).

MONOSSON L. T.: *The Soviet Cinematography* (in « Journal of the society of Motion Picture Engineers », XV, 1930, 509-27).

MONOTTI FRANCESCO: *Intervista con Walter Ruttmann, il regista di « Acciaio »* (in « Il Lavoro Fascista », 17 febbraio 1933).

MONTAGU IVOR: *Political Consorship of Film* (London, 1929).

MOORAD G. L.: *Chinese Talkies* (in « Asia », XXXV, 1935, 614-19).

MOORE D.: *Music and the Movies* (in « Harper's Magazine », 1935, 181-88).

MOREK CURT: *Sittengeschichte des Kinos* (Dresden, 1926).

MORIS ROGER: *Le cinéma* (Montpellier, 1930).

MORLION FELIX: *Filmleiding* (Tilburg, 1933).

MOUSSINAC LÉON: *Naissance du cinéma* (Paris, 1925).
— *Le cinéma soviétique* (Paris, 1928).
— *Panoramique du cinéma* (Paris, 1929).
— *Cinéma: Expression sociale* (in « L'art cinématographique », IV, Paris).

MUDDLE E. J.: *Picture Play and how to Write them* (London, 1911).

MUENSTERBERG HUGO: *The Photoplay: a Psychological Study* (New York, 1916).

MUEHSAM KURT und JACOBSOHN: *Lexicon des films* (Berlin, 1926).

MULLEN P.: « *Man of Aran* » (London, 1934).

MULLEN S. M.: *Walt Disney, Master of Cartoons* (in « Scholastic », XXVI, 1935, 10-11).
— *Following the Film: All Motion Picture Have a Basic Theme* (in « Scholastic », XXVI, 1935).

MULLET M. B.: *David W. Griffith, Greatest Moving Picture Producer in the World* (in « American Magazine », 1921, 32-35).

MUMIN REIRSCHARDT: *Die Lichtbuehne* (Berlin, 1920).

MUNGENAST E. M.: *Asta Nielsen* (Stuttgart, 1928).

MUENKEPUENKE: *1000 % Janning* (Berlin, 1928).

MUR LEO: *Bumasguil bronenoszii* (Felietoni o szenariach) (Moscvà, 1929).

MURATOF P. P.: *Kinematograf* (in « Sovr. Sapischi », Paris, 1925-26, st. 287-312).

MURAWSKI F.: *Die Kinematographie und ihre Beziehungen zu Schule und Unterricht* (Dresden, 1914).

MURNAU F. W.: *L'étoile du Sud* (in « La Revue du Cinéma », n. 25, giugno 1931).

MUYBRIDGE EADWEARD: *Animal Locomotion* (11 vols. 1887).
— *Descriptive Zoopraxography: Animal Locomotion Made Casy* (1893).

NADELL AARON: *Projecting Sound Picture* (London, 1931).

NAIEBURG N.: *We Nake the Movies* (London, 1938).

NANNI A.: *Tecnica e arte del film* (Milano, 1931).

NAPOLITANO G. G.: *Mito di Max Linder* (in « Comoedia », XII, n. 1, 1930).
— *Prima e dopo il parlato* (in « Nuova Antologia » CCCXIII, 1932, p. 140-44).
— *Decadenza del regista come mago* (in « Cinema », VII, Roma, 1936, p. 253).

NATHAN G. J.: *The Pictorial Phonograph* (in « American Mercury », XVII, 1929, p. 374-75).
— *A Living Corpse* (in « American Mercury », XVII, 1929, p. 504-05).
— *The Play is Still the Thing* (in « Forum », 1931, p. 36-39).

NAUMONN: *Anatomische Zeitrafferaufnahmen* (in « Filmtechnik » h. 9, 1926).

NAUMBURG NANCY: *Silence! On tourne* (Comment nous faisons les films: par 16 artistes et techniciens de Hollywood) - (Paris, 1938).

NAVORE JACQUES: *Treis a Crowd* (in « La revue du cinéma », n. 3, maggio 1929).

NEALE O. W.: *Picture Study in the Grades* (1925).

NEBLETTE C. B.: *The Place of the Motion Picture in Modern Life* (in « Photo-Era », 1926, p. 175-80).

NEERGAARD EBBE: *Hvorfor er Filmen sadan?* (Copenhagen, 1931).

NELSON A. J.: *The Photoplay* (Los Angeles, 1913).

NEMIROVIC-DANCENKO V. I.: *Kino* (in « Kino », n. 11, 115, 1928).

NESTRIEPKE S.: *Wege zu neuer Filmkultur* (Berlin, 1929).

NICHOLS R.: *Cinema-to-be* (in « Spectator », 1931, p. 103-04).

NICOLL ALLARDYCE: *Film and Theatre* (London, 1936).

NILSEN VLADIMIR: *Isobrositelnoe postroenie filma* (in « Sovietscoe Kino », 1935).
— *The Cinema as a Graphic Art* (a theory of representation in the cinema) (London, 1937).

NIESSEN KARL: *Der film eine selbstaendgedeutsche Erfindung* (Emsdetten, 1934).

NOAK VICTOR: *Das Kino* (Leipzig, 1913).

NORDMANN C.: *L'illusion cinématographique* (in « Revue des deux mondes », 1932, VII).

NOTCUTT L. A.: *The African and the Cinema* (Edimburgh, 1937).

NUSST MARCEL: *Le cinématographe et la censure* (Montpellier, 1929).

OBERHOLTZER E. P.: *The moving picture: Obiter dictro of a censor* (in « Yale Rewiew », IX, 1920, p. 620-32).
— *The Morals of the Movie* (Philadelphia, 1922).

O'BRIEN P. J.: *Will Rogers: Ambassador of good Will* (1936).

O'DELL SCOTT: *Representative Photoplays Analysed* (Hollywood, 1924).

OGDEN R.: *The Art of René Clair* (in « Bookman », London, 1932, p. 64-66).

OHNESORGE: *Die Schnellkinematograph mit mechanischen Regelung der Belichtung* (in « Die Kinotechnik », n. 23, 1929).
— *Anvendung eines zeitdehners für die Aufnahme schnell verlaufender Strömungsvorgänge* (in « Die Kinotechnik », n. 10, 1930).

ONELLI ONELLO: *Ma che sciocco questo pubblico!* (Roma, 1931).

ORTMAN MARGUERITE: *Fiction and the Screen* (Boston, 1935).

ORTON WILLIAM: *But is It Art?* (in « Atlantic Monthley », 1932, p. 586-97).

OTTAVI NINO: *Industria del cinema* (Ed. « Bianco e Nero », 1940).

OTTEN MAX: *Der Weg zum Film?* (Berlin, 1918).

OTTEN I. F.: *Americaanische Filmkunst* (Rotterdam, 1931).

OTTELY D. C.: *The cinema in Education* (London, 1935).
— *Practical Set Structure for the Amateur Cinematographer* (London, 1935).
— *The Cine Amateur's Workshop* (London, 1935).
— *Making Home Movies* (London, 1935).

OTTO RICHARD: *Die Organisation im Film- und Theaterbetrieb* (Berlin, 1920).
— *Wie führe ich mein Kino?* (Berlin, 1922).
— *Das Film-Manuscript, sein Wesen, sein Aufbau und seine Erfordernisse* (Berlin, 1926).

OVERMANS J.: *Theater und Kino in neuen Deutschland* (Frankfurt, 1920).

PABST RUDOLF: *Das deutsche Lichtspieltheater in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft* (Berlin, 1925).

PABST G. W.: *Servitude et grandeur d'Hollywood* (in « Le rôle intellectuel du cinéma », Paris, 1937).

PADELLARO NAZZARENO: *Tempo psicologico e cinema nell'orario scolastico* (in « Cinema », Roma, agosto 1937).

PADULO DAL F.: *La cinematografia in rilievo. La nuova invenzione di Lumière* (in « Il Lavoro Fascista », 3 marzo 1935).

PAGE W. ARTHUR: *Modern communication* (Boston a. N. Y., 1932).

PAHL WALTER: *Die psychologischen Wirkungen des Films unter Besonderer Beruchsichtigung* (Leipzig, 1926).

PALADINI VINICIO: *Cinema* (in « Rivista del Cinema Educatore », rip. in « Occidente », n. 2, p. 174).

PALMER FREDERICK: *Photoplay Plot Enciclopoedia* (Hollywood, 1922).
— *The Autors Photoplay Manual* (Hollywood, 1924).
— *Technique of the Photoplay* (Hollywood, 1924).

PALUZZI RENO: *Dizionario del cineasta* (Roma, 1930).

PANNUNZIO MARIO: *Chenal di fronte a Pirandello* (in « Cinema », Roma, X, 391, 1936).

PAOLELLA DOMENICO: *Cinema sperimentale* (Napoli, 1937).

PAOLELLA ROBERTO: *Il cinema e gli intellettuali* (in « Giornale d'Italia », 4 gennaio 1938).

PAOLUCCI GIOVANNI: *Attori, ombre e persone* (in « Bianco e Nero », III, 1939, n. 11).

PARISET D. L.: *Cinema 1933: impressioni di René Clair* (in « La Stampa », 17 ottobre 1933).

PARKER G.: *The Autor and the Motion Pictures* (in « Mentos », 1921, p. 14-19).
— *What about Motion Pictures* (in « Bookman », N. Y., XV, 1921, p. 369).

PARKER R. H.: *The Art of the Cinema* (in « Arts and Decoration », v. 15, 369, 1921).

PARSONS J. M.: *The Future of the Talkies* (in « Saturday Rewiew », 1930, p. 382-83).

(*Continua*).

VEZIO ORAZI - *Direttore*

LUIGI CHIARINI, *Vice-Direttore Responsabile*

FRANCESCO PASINETTI, *Segretario di Redazione*

« Laboremus » Via Capo d'Africa, 54 - Roma - Telef. 74.633